

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ALEXANDRE MAURO TOLEDO

O DIRETOR DRAMATURGO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ALEXANDRE MAURO TOLEDO

O DIRETOR DRAMATURGO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª Cecília de Almeida Salles.

SÃO PAULO

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação

Biblioteca da PUC/SP

TOLEDO, Alexandre Mauro.

O Diretor Dramaturgo/Alexandre Mauro Toledo, orientação Prof^ª
Cecília de Almeida Salles. PUC/SP, 2011. 152f

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Comunicação e Semiótica da PUC/SP

Bibliografia: f: 146-151

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

A partir do monólogo, aqui chamado forma teatral “elementar”, estudar o processo de criação artística da direção teatral. A importância assumida pela figura do diretor teatral nas últimas décadas aponta para o surgimento de uma nova dramaturgia, a dramaturgia da encenação teatral. O diretor de teatro moderno assume papel de destaque no espetáculo contemporâneo, uma vez que seu papel transcende ao de mero ensaiador. A encenação é sua própria escritura. Ao diretor cabem tarefas como a de preparação dos atores, articulação de diversas linguagens que interagem no espetáculo (figurino, cenografia, música, luz), adaptação e mesmo re-escritura do texto e, em alguns casos, até a própria escritura do texto. Ao buscar descobrir no diretor teatral a figura de um novo dramaturgo, deve-se surpreendê-lo no momento mesmo em que elabora seu texto, no momento da criação do espetáculo e quando isso não é possível, tentar reconstruir seu percurso criativo. A metodologia que mais se adequa a este objetivo é a análise dos processos de criação proposta pela crítica genética já que, segundo Salles, a crítica genética analisa os documentos vindos da própria mão do artista a fim de compreender os mecanismos da produção, elucidar os caminhos percorridos e tentar entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. Trata-se de uma metodologia recente e que conta com poucos trabalhos no campo teatral. Desse modo, o trabalho se dividiu em duas frentes básicas: a análise de rascunhos e anotações diversas feitas por diretores teatrais ao longo dos ensaios de espetáculos já mostrados ao público e o acompanhamento de ensaios de espetáculos ainda por estrear.

Palavras chave: dramaturgia, diretor teatral, processo de criação.

ABSTRACT

From the monologue, which called a theatrical "elementary," explore the process of artistic creation of theatrical direction. The importance assumed by chief figure of the theatrical shows in recent decades, in our view, to the emergence of a new drama, the drama of theatrical performance. The director of modern theater plays an important role in the show since its contemporary role transcends that of mere rehearsal. The acting is his own writing. Fit to the director of tasks such as preparing the actors, the articulation of different languages that interact in the show (costumes, set design, music, light), adaptation and even rewrite the text and in some cases, even the writing of the text. If we seek to discover the theater director a picture of a new playwright, should surprise you at the very moment in which he elaborated his text at the time of creating the show and when it is not possible, try to rebuild his creative path. The methodology that best suits our purpose is to analyze the processes of creation proposed by critics as the second genetic Salles, Genetic Criticism analyzes the documents from the artist's own hand in order to understand the mechanisms of production, to elucidate the paths taken and try to understand the process that presided over the development of the work. This is a recent methodology, which has few papers in the field of theater. Thus, our work was divided into two basic fronts: the analysis of sketches and notes made by various directors in the theater over the tests have shown to the public spectacles and follow-up testing of shows yet to premiere.

Keywords: drama, theatrical director, creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O surgimento do diretor teatral	7
CAPÍTULO 1: Da dramaturgia	14
1.1 Evolução do conceito de dramaturgia	14
1.2 Crítica genética	30
CAPÍTULO 2: Processo de criação de monólogos	32
2.1 Teatro e comunicação	33
2.2 O trabalho do ator e a intervenção do diretor	35
CAPÍTULO 3: a análise do processo de criação de três espetáculos	43
3.1 Pontos de Partida	44
3.2 A moldura e a autonomia do trabalho do ator	51
3.2.1 As ações físicas e a moldura em <i>Don Juan no Espelho</i>	54
3.2.2 Método de trabalho: a rotina em <i>Quando o Peixe Salta</i>	74
3.3 A conquista do espaço pelo diretor	80
3.4 Dos objetos e outros elementos cênicos	91
3.5 Do estabelecimento do texto	103
3.6 Do texto ao espetáculo	121
3.7 Exercícios de interpretação	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O diretor dramaturgo	141
BIBLIOGRAFIA	146

INTRODUÇÃO – O surgimento do diretor de teatro

Muito se discute, nas últimas décadas, sobre a crise da arte em geral e, em particular, sobre a crise do teatro. O problema do teatro contemporâneo não é diferente do problema que o homem viveu nos últimos séculos, pelo menos desde o advento da modernidade.

O fim da era medieval, as profundas transformações vividas pelo ocidente desde o Renascimento, colocaram o homem moderno frente a uma espécie de vazio. O mundo que o homem passou a habitar a partir do século XV não é mais aquele de certezas inabaláveis que ele experimentara até então.

Eventos como o próprio Renascimento, a Reforma Protestante, as grandes navegações, a invenção da Imprensa, a formação dos estados modernos, a revolução científica iniciada por Copérnico e o surgimento e desenvolvimento do Capitalismo, colocaram o homem frente a uma nova realidade, qual seja: a perspectiva de, talvez pela primeira vez, se deparar com uma espécie de abandono, de vazio, uma vez que o novo mundo não parecia mais ser garantido pela mão onipresente de Deus.

Uma cena, escrita já no século XX por Brecht, um dos grandes transformadores do teatro contemporâneo, mesmo guardada a distância no tempo e as motivações artísticas e intelectuais do autor, expõe de forma exemplar o dilema do homem dos novos tempos. Trata-se da cena onde Galileu Galilei dialoga com o Pequeno Monge, no texto *Vida de Galileu Galilei*:

O Pequeno Monge (...) que diria a minha gente se ouvisse de mim que moram num pedaço pequeno de rocha que gira ininterruptamente no espaço vazio, à volta de outra estrela, um pedaço entre muitos, sem maior expressão? Para que tanta paciência e resignação diante da miséria?(p.119)

O teatro de Shakespeare é talvez a melhor expressão da angústia desse período. É provável que nenhum outro dramaturgo tenha captado de forma tão radical os profundos dilemas do novo homem. Suas magistrais personagens são vivas testemunhas dessa percepção. Os heróis shakespereanos são seres cindidos. A falha trágica em Shakespeare é muito mais fruto da indecisão frente aos dilemas do agir. A ação trágica é sempre uma ação no limite. Pensemos em Hamlet.

A cisão do homem moderno receberia contornos ainda mais nítidos a partir da filosofia de Descartes, com a ruptura entre o sujeito cognoscente e o objeto de conhecimento,

ruptura que inaugurou uma nova fase na Filosofia e na ciência ocidental. A crise, hoje assistida no sistema geral das artes é a mesma que tem origem no Renascimento, a crise do homem cindido. Uma crise, portanto, de unidade. Julgamos necessário fazer esse pequeno esforço histórico para tentar entender a crise vivida pelo teatro como parte de uma bem mais ampla, que diríamos de perda de unidade.

Mas teatro é comunicação. Antes que os homens tivessem inventado a escrita já manipulavam uma série de signos reconhecidos socialmente nos diversos ritos que representavam os desejos da tribo. Com efeito, as manifestações ritualísticas primitivas são o marco inicial dessa forma de comunicação que com o tempo passamos a chamar de teatro. Comunicação que nasce marcada por um desejo de aproximação com o divino, uma aspiração de unidade, desejo de comunhão e que, com o passar do tempo, foi sendo direcionada para a própria sociedade, seja a *pólis* grega, a comunidade cristã, o estado nacional capitalista ou a sociedade descentrada dos tempos atuais. O teatro é ao mesmo tempo uma das formas mais primitivas e mais multiformes de comunicação. Desde a aurora dos tempos é necessário que o homem se torne um outro, que incorpore um animal, um herói ou um deus, que para atingir seus objetivos de comunicação com a caça que pretende abater ou a sociedade que pretende transformar, incorpore outras vozes, outros corpos, lance mão de máscaras ou figurinos, cenários ou música. Enfim, estabelecesse um código de signos, um repertório comum que pudesse garantir a comunicação. Podemos ler a história do teatro como a história dessa busca por um repertório, pelo melhor repertório para garantir a comunicação.

A partir do século XIX e principalmente no século XX, o espaço, antes cativo das artes cênicas, passou a ser ocupado também pelos novos meios de comunicação nascidos da revolução tecnológica proporcionada pelo desenvolvimento do capitalismo. Primeiro o cinema, depois o rádio, a televisão até as últimas novidades da Internet. A própria noção de dramaturgia, a princípio restrita ao universo do teatro e da ópera, migrou para as mais diversas formas de comunicação, do cinema à publicidade, das radionovelas às artes plásticas. Da mesma forma que a pintura teve que se reinventar a partir do advento da fotografia, o teatro precisou transformar suas formas e práticas para atender às demandas de comunicação dos novos tempos de crise.

E, podemos dizer que, da mesma forma que o século XX foi testemunha dos momentos cruciais dessa crise, testemunhou também as mais diversas e criativas tentativas de interpretá-la e superá-la. Com efeito, a transformação da prática teatral, pelo menos desde as duas últimas décadas do século XIX, pode ser vista como uma tentativa de superação de uma crise de unidade da arte teatral, cujos desdobramentos, ousamos dizer, podem ser também

traduzidos pela crise do lugar ocupado pelo teatro nos novos tempos, de sua validade ou, na melhor das hipóteses, de sua eficácia enquanto sistema comunicacional. Em função dessas tentativas de superação, o objeto teatro foi se tornando cada vez mais específico, não podendo mais ser abordado apenas pela ótica do texto e de sua dramaturgia já que, como dissemos anteriormente, a própria noção de dramaturgia migrou do teatro para outras esferas da comunicação.

O surgimento do drama, entendido aqui como uma síntese entre a comédia e a tragédia, se por um lado permitiu uma diluição dos gêneros clássicos (e diríamos mais: certo abandono mesmo do gênero trágico¹), por outro lado transformou a função do ator. As considerações que Diderot havia feito sobre a poesia dramática no século XVIII começaram finalmente a se fazer presentes. O ator que começa a se desenvolver distancia-se dos antigos modelos de atuação do passado que pressupunham, pelo menos em princípio, a existência de um ator do teatro oficial – literário, cujo centro da atuação estava no manuseio da voz – e um ator popular, de feira, cujo apogeu fora atingido pela *Commedia dell'arte* e que conhece seu declínio exatamente no século XVIII.

O surgimento do drama transformou o papel do ator. Como poderíamos compreender a história do teatro no século XX sem entendermos as profundas transformações pelas quais passou o trabalho do ator? Se a história do teatro até o século XIX pode ser vista quase como um mero apêndice da história da literatura dramática, após Antoine e principalmente depois de Stanislavski, ela terá que ser encarada em larga medida pelo ângulo da atuação, ou das exigências que se faz ao trabalho do ator, não sendo exagero dizer que a história do teatro no século XX é em larga medida uma história da atuação.

Gerd Bornheim (1980) observa que o ator contemporâneo deve dispor de uma técnica universal, pois, de outro modo, como poderia dar conta dessa mistura de gêneros e dessa multiplicidade de textos das mais diferentes épocas levados ao palco ao longo de todo o século XX? E, o ponto que mais nos interessa na presente pesquisa, a nova situação do ator possibilitou também o surgimento de um novo personagem na cena teatral: a do diretor. Não que ele inexistisse nos séculos anteriores. É que a figura do diretor teatral, no século XX traz consigo exigências até então inéditas. O diretor dos novos tempos não é um mero ensaiador,

¹ Podemos dizer também de outro modo: como pensar o trágico num mundo ausente de deuses? Longe de se tratar de uma diluição, o nascimento do drama burguês parece vir atestar a condição desse novo homem, nascido do capitalismo. O centro desloca-se da pólis para o indivíduo. Num mundo carente de unidade, como poderá fazer sentido uma forma dramática calcada na tragédia clássica? Num mundo em que se encontra lançado à própria sorte, interessa ao homem moderno ver refletido no palco seus problemas domésticos e, no máximo, os problemas que dizem respeito à sua condição social. A pólis moderna não é mais ordenada de acordo com princípios que transcendem a existência humana.

um repetidor de convenções preestabelecidas. Exige-se para a função, o domínio de toda uma linguagem própria, que o diretor seja antes de tudo um criador. Em outras palavras, o diretor torna-se ao longo do século XX o responsável pela unidade do espetáculo, responsabilidade que nos séculos anteriores residia no texto, ou seja, na pessoa do dramaturgo.

Aos olhos do historiador a encenação firma-se como arte autônoma – “em pé de igualdade com as outras”, poderíamos dizer – somente numa época recente: convencionou-se adotar como ponto de partida o ano de 1887, quando Antoine fundou o Théâtre-Libre. Por diversas razões, outros anos poderiam ser fixados como inaugurais – simbolicamente – de uma nova era do teatro, a da encenação no sentido moderno do termo: 1866, por exemplo, data da criação da companhia dos Meiningers; ou 1880, quando a iluminação elétrica é adotada pela maioria das salas européias... O fato é que as três últimas décadas do século XIX constituem, para nós, os primeiros 30 anos de uma nova época para a arte teatral. Época nova em função da transformação das técnicas, da formulação dos problemas, da invenção de soluções. (ROUBINE, 1998:14)

Até o advento da figura do encenador, nos quadros do teatro oficial, tínhamos o domínio de uma poética quase única, calcada na autoridade e realeza do texto. Mas como se deu o aparecimento dessa figura do encenador? Roubine (1980) enumera as condições para o desenvolvimento do teatro moderno: em primeiro lugar, uma redução das fronteiras geográficas, por exemplo, até 1840 era possível enxergar uma verdadeira barreira, tanto geográfica quanto política separando o teatro produzido na França e na Inglaterra, mas a partir de 1860 *as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro de limites geográficos, nem ser adequadamente explicadas por uma tradição nacional*. (ROUBINE, 1998: 19)

A circulação tanto das novas teorias teatrais quanto da dramaturgia produzida no período, dramaturgia inscrita primeiro nos quadros do naturalismo e depois do simbolismo, tornou-se muito mais rápida e Roubine (1980) nos dá dois exemplos capitais para essa velocidade da circulação: primeiro Ibsen que publica *Os Espectros* na Noruega em 1881 sendo que seu texto será montado por Antoine, em Paris, em 1890, apenas nove anos depois. Do mesmo modo o texto *Os Tecelões*, de Hauptmann, será montado tanto na França quanto na Alemanha em 1892. Em segundo lugar, há o esforço de artistas ligados a corrente simbolista de assumir e explorar os recursos da teatralidade recusando as premissas da representação de cunho ilusionista cuja forma mais acabada residia na estética do teatro

naturalista. A essa corrente simbolista se filiam nomes como os de Appia na Suíça, Craig na Inglaterra, Behrens e Max Reinhart na Alemanha e Meyerhold na Rússia. Não se trata, pois do desenvolvimento de teatros nacionais, mas de um fenômeno continental de modo que *a reação simbolista de Paul Fort e Lugné-Poe é respondida, na Rússia, pelo eco da de Meyerhold*. (ROUBINE, 1998: 38)

Há também nesse período uma preocupação que engaja tanto os realizadores franceses quanto os russos qual seja: a de envolver o espectador e torná-lo parte ativa do processo teatral, discutir seu papel com relação à encenação. Desejo que irá perpassar as principais pesquisas do teatro moderno e que ecoará até os dias atuais. Na virada dos séculos XIX e XX, a disputa que contrapunha naturalistas e simbolistas tem como base também esse desejo de modificar o estatuto do espectador. Meyerhold, por exemplo, pretendia arrancá-lo da condição de voyeur a qual havia sido reduzido pelo teatro mimético pretendido pelo naturalismo

Com efeito, nos espetáculos de Meyerhold as convenções teatrais serão explicitamente assumidas e a teatralidade nunca deixará de ser apresentada no palco. Roubine (1980) assinala que é dessa interrogação essencial que emerge do debate entre o naturalismo e o simbolismo que virá à tona a questão basilar de toda encenação, a questão que afinal enuncia o nascimento da figura do encenador: o que é um espetáculo teatral? E finalmente, digno de nota, é o desenvolvimento tecnológico que permitiu aos encenadores explorar o potencial revolucionário representado pela nascente iluminação elétrica. O uso de tal tecnologia, que invadiu os teatros europeus no fim do século XIX, permitiu a exploração de novas possibilidades artísticas abrindo um novo pólo de reflexão e experimentação técnica.

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinam os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. (ROUBINE, 1998: 23)

Seguindo o raciocínio de Roubine (1980), podemos dizer que a partir do trabalho desenvolvido por Antoine à frente do Théâtre Libre, temos uma clara distinção das atribuições de um encenador em comparação a do *régisseur*. Ao segundo caberia a organização material do espetáculo, a simples definição de uma disposição em cena, marcação de entradas e saídas ou determinação de gestos e inflexões de intérpretes. Ao encenador caberia dar um sentido

global não só ao texto encenado, mas à própria prática teatral como um todo. Se tal pressuposto é verdadeiro, o trabalho do encenador partiria de uma visão teórica que abarcaria os mais diversos aspectos da montagem, desde a relação com o espaço (palco e platéia) até o trabalho do ator, passando pelo texto e pelo próprio espectador.

Para Bornheim (1980), o surgimento do trabalho do diretor teatral levará ao desenvolvimento do que poderíamos chamar de poéticas do espetáculo. Teríamos então basicamente duas situações: de um lado as poéticas do espetáculo condicionado, cuja ênfase residiria na subordinação do trabalho de direção ao texto, sendo a tarefa do diretor aqui muito mais de explicitação do sentido do texto. E de outro, teríamos as poéticas do espetáculo absoluto, em que o texto cumpre a função de mero pretexto para a encenação. Entre uma posição e outra, é evidente que também surgiram tentativas de síntese, das quais, a mais significativa foi, sem dúvida, o trabalho de Bertold Brecht.

Em nossa pesquisa, na tentativa de compreender algumas características da direção teatral mais recente, acompanhamos a montagem de três espetáculos distintos. *Don Juan no Espelho*, cuja direção coube inicialmente a Luiz Otávio Carvalho, seria, em princípio, um bom exemplo de poética do espetáculo condicionado já que, como se verá mais adiante, a grande preocupação da direção foi exatamente a de deslindar os sentidos do texto interferindo inclusive na sua própria escrita. Já *Poema do Concreto Armado*, de Yuri Simon, um exemplo de poética do espetáculo absoluto. *Quando o Peixe Salta*, trabalho da dupla Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli, é um caso a parte e talvez esteja mais próximo da síntese sugerida por Bornheim e, nesse sentido, talvez mais próximo do trabalho de Brecht. É o que pretendemos verificar.

Para onde tende o diretor de teatro contemporâneo? Ele é um tradutor ou um re-criador do texto teatral? Estaria ele assumindo o papel do dramaturgo? A esse propósito, por exemplo, convém citarmos mais uma vez Bornheim quando comenta o trabalho de um dos expoentes da criação teatral contemporânea:

Ao menos em seus últimos espetáculos – o intróito que é *Praga*, a brilhante leitura que é *Um Processo*, e a deslumbrante montagem que é *O Navio Fantasma* de Wagner -, Gerald Thomas não monta texto de autor. O que ele faz, mesmo no caso de Wagner, é um comentário. (BORNHEIM, 1998:207)

Como compreender trabalhos contemporâneos como os de Robert Wilson ou de Julien Beck, para ficar apenas nesses dois exemplos, se não se levar em conta esse novo papel

assumido pelo diretor teatral? A respeito de Robert Wilson, Ionesco, um dos mais criativos e inovadores dramaturgos do século XX e um dos pais do Teatro do Absurdo, afirmou certa vez que se tratava do mais importante dramaturgo da América e *que até Wilson, nada acontecera no teatro desde Shakespeare*. (GALIZIA, 1986: XVIII) Parece-nos óbvio que o termo dramaturgia aqui não se refere apenas ao texto estabelecido pelo autor, mas pelos diversos textos que devem compor o teatro no seu aspecto espetacular.

Conforme observa Bornheim (1980), o homem de teatro já não é dramaturgo e nem o dramaturgo é um homem de teatro. Uma cisão entre teatro e literatura ou uma transformação dos próprios conceitos de teatro e literatura? Para esclarecermos um pouco tais noções, mais do que passar em revista pela história do teatro nas últimas décadas, talvez seja necessário trazer para a discussão as transformações pelas quais passou a própria noção de dramaturgia pelo menos desde Brecht.

CAPÍTULO 1 - Da dramaturgia

Eugênio Barba definiu a dramaturgia como o trabalho de entretecer, numa obra, elementos dramáticos e elementos plásticos, acústicos, poéticos e acidentais. O dramaturgista, nesta óptica, trabalharia menos com textos do que com uma texturização. Assim, o dramaturgista contemporâneo é uma figura em constante diálogo, agindo para encontrar e criar tramas e texturas complexas. (PAIS, 2004:10)

Sem perdermos de vista as profundas modificações pelas quais passou o trabalho do ator e do diretor desde o final do século XIX, sem dúvida foi na dramaturgia que se processaram as mudanças mais radicais. Necessário dizer que a idéia de dramaturgia, antes restrita ao evento teatral (em suas versões de teatro e ópera), é substancialmente expandida no século passado. Ela passou a significar aspectos da escrita diferentes, porém complementares, desde a composição dramática nos moldes em que preconizava Aristóteles em sua *Poética* (e também nas poéticas posteriores a sua releitura pela Europa Moderna), passando pela adaptação, estruturação, versão e até mesmo *as escolhas de um espetáculo*. (PAIS, 2004:15) Trata-se, sobretudo da articulação dos diversos materiais cênicos presentes na gestação do espetáculo, tornando-os visíveis. É um trabalho de desvelamento, de tornar visível algo que ainda está invisível, dar forma ao que não tem forma, voz ao que não tem voz. Mas, por outro lado, é um trabalho invisível porque é um modo de fazer restrito à construção do espetáculo, ao estabelecimento de sua trama. *A dramaturgia é o outro lado do espetáculo, o seu avesso invisível que, como um objeto côncavo, implica uma complementaridade convexa*. (PAIS, 2004:15-16) Dramaturgia é uma prática, um modo de fazer. Um conjunto de técnicas adotadas durante o processo de criação cuja trama, mascarada pelos diversos elementos estéticos que compõe o espetáculo, se torna invisível aos olhos do receptor/espectador.

1.1 Evolução do conceito de dramaturgia

No seu sentido original, dramaturgia significa tão somente a arte de composição do texto para teatro, uma técnica relacionada à arte dramática que procura estabelecer princípios para a construção de uma obra. Seja por meio de exemplos extraídos da própria prática, seja a partir de um sistema de princípios abstratos. Tal noção pressupõe o conhecimento indispensável de regras especificamente teatrais para a escrita e análise de um texto teatral.

Segundo Pavis (2008), até o período clássico a dramaturgia era elaborada pelos próprios autores, citando os exemplos de Corneille e seus discursos e a célebre dramaturgia de Hamburgo, de autoria de Lessing. Tais discursos tinham como objetivo descobrir regras, ou mesmo receitas, para a composição das peças. Em Lessing, no entanto, e conforme anota Pais (2004), o termo dramaturgia começa a ser utilizado de uma maneira um pouco diferente, diríamos até suplementar em relação ao consagrado sentido de composição dramática.

Com Lessing, é introduzido o conceito de dramaturgia como consciência crítica, elemento exterior ao espetáculo teatral e que com ele se relaciona por meio de um olhar crítico e de conhecedor erudito, denominando uma área do processo de criação que anteriormente não era considerada nem designada especificamente. Na sequência do posicionamento do olhar exterior, gerar-se-iam duas linhas de influência da dramaturgia no teatro: uma respeitante à dramaturgia do espetáculo – tarefas relativas a cada produção teatral – e outra, a dramaturgia institucional – intervenção no nível da entidade promotora dos espetáculos e da sua relação com o público. (PAIS, 2004:24)

De um sentido tradicional para termo, já que pelo menos até o século XVIII, dramaturgo designava tão somente o autor de dramas (tragédias ou comédias), com Lessing vimos surgir a figura do *dramaturg*, uma espécie de conselheiro literário e teatral ligado às companhias teatrais e que seria responsável pela escolha do repertório do teatro. Segundo Pavis (2008), além de conselheiro literário, o *dramaturg* teria também as funções de encenador ou de responsável pela preparação do espetáculo. Seguindo essa definição, ousamos dizer que a função do *dramaturg* já prenunciaria o aparecimento da função do diretor teatral que somente no século XX ganharia autonomia. O surgimento do *dramaturg*, apesar de seu trabalho estar calcado em princípio sob a perspectiva literária, ou seja, considerando o texto teatral como o elemento doador de unidade à obra teatral, o desenvolvimento de sua atividade acolhendo outras funções direcionadas a construção do espetáculo acabou contribuindo para o surgimento de uma atividade artística autônoma, a do diretor teatral, em cujo trabalho passou a residir a unidade da obra.

O primeiro *dramaturg* foi Lessing: sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas.

As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa (ex.: Brecht). Empregado correntemente na Alemanha, e se o dramaturgo trabalha de forma contínua com um mesmo encenador, essa figura está cada vez mais presente na França. (PAVIS, 2008:117)

Um segundo sentido para o termo, aqui chamado de *dramaturgista* e já apontada na definição de Pavis (2008), o relaciona diretamente a construção do espetáculo, a sua preparação, a seleção dos materiais que irão auxiliar no entendimento do texto que irá ser montado, influenciando inclusive na preparação dos atores. Diferente do *dramaturg* original, cujas atribuições iam desde a seleção do repertório a ser montado pelo grupo, pela leitura, tradução, edição dos textos dramáticos (muitas vezes criando versões de textos já existentes), acompanhamento do encenador em audições, até a construção e promoção da imagem da companhia teatral, ao *dramaturgista*, cuja função só ganharia autonomia com Brecht (conforme Pais, 2004) caberiam como funções tanto a análise e descrição crítica do texto dramático, de sua temática ou da abordagem pretendida pelo espetáculo, enriquecida por pesquisas sobre o contexto histórico e cultural do texto e do autor e mesmo do tema, quanto pesquisas de outros tópicos relacionados com o espetáculo, seleção de materiais que possam auxiliar no processo de criação, etc. Competia, também, tanto assessorar o dramaturgo – escritor do texto dramático –, quanto fundamentar as opções da encenação, auxiliando-o durante os ensaios tomando notas para o diretor ou coreógrafo, contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, confrontando o encenador com o seu ponto de vista, etc. O dramaturgista seria uma espécie de ponte entre o encenador, o dramaturgo e o próprio elenco, mas sua relação imediata seria com o diretor teatral, encenador.

Em rigor, um bom dramaturgista é incômodo porque o cerne da sua função é questionar, e questionar causa perturbações. Daí que Geoffrey Proehl o considere uma figura simultaneamente apolínea e dionisíaca, regida pelas forças do caos e da ordem, tendo por missão uma proveitosa conturbação no processo de ensaios e na harmonia de um objeto final – o espetáculo. A figuração do dramaturgista dionisíaco chega-nos também de Eugênio Barba, à qual este autor atribui a “técnica da desorientação”. Barba defende a turbulência, ou a revolta, no interior do processo dramaturgico, como algo essencial para a criação de uma ordem que não seja óbvia e ilustrativa, mas que tenha uma lógica autônoma, um caos de onde possa emergir a liberdade de escolher caminhos diferentes. (PAIS, 2004:29)

Podemos dizer ainda que o dramaturgista ocupa, no processo de criação, o papel de um tradutor ou de um mediador. Tradutor das intenções descobertas no texto para a linguagem cênica ou mesmo das idéias do diretor para o elenco. Tal definição não está isenta de problemas já que circunscreve o texto como elemento privilegiado da dramaturgia. Como veremos mais adiante, dramaturgia nos dias de hoje não é uma atividade que está restrita ao texto, como bem assinala Pais (2004), a dramaturgia atual é uma prática extremamente flexível e que se renova a cada espetáculo e, em conseqüência, o dramaturgista transita cada vez mais por territórios bem diferentes que podem ir desde o teatro e a performance até a dança, de modo que o trabalho de “tradução” não pode se relacionar apenas ao texto escrito. E quando não há um texto, não teríamos dramaturgia? O dramaturgista impõe sua presença no processo criativo como um colaborador, um outro em relação ao diretor, muitas vezes de forma até conflituosa.

Queremos com isto dizer que a imagem que propomos do dramaturgista nas práticas atuais assenta na sua contribuição enquanto sujeito histórico e cultural, enquanto indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes dos do encenador ou do coreógrafo. Estas diferenças constitutivas não distinguem qualitativamente a posição do dramaturgista da dos seus pares “fazedores” do espetáculo; não tornam sua contribuição superior ou inferior a qualquer outra, técnica ou artística. Não é o valor hierárquico da colaboração que está em causa. Pelo contrário, entendemos que, de representante de uma verdade autoral ou de um conhecimento especializado, o dramaturgista tem passado a ser visto como um colaborador, uma figura de alteridade paritária, convocada para o interior do processo criativo, para aí operar ao nível da relação com o outro (encenador, coreógrafo, etc.) na estruturação de sentidos de um mesmo objeto: o espetáculo. (PAIS, 2004:30)

Longe de se restringir apenas ao texto, passamos então a entender a dramaturgia como uma prática voltada para a estruturação do espetáculo seja qual for o seu ponto de partida. Uma função que Pais (2004) atribui ao dramaturgista contemporâneo, mas que a prática teatral observada no Brasil não raro deixa a cargo do próprio diretor teatral, já que em última instância cabe a ele estruturar o espetáculo, provê-lo de um eixo organizador. Dentro do quadro das transformações sofridas pela dramaturgia ao longo do século XX, Pais (2004) distingue três tipos de práticas, a saber: dramaturgias da leitura, do olhar e do espaço.

A dramaturgia da leitura é entendida como uma maneira de estruturação do espetáculo baseada numa visão ou interpretação do mundo e orientada *por princípios estabelecidos no início do processo criativo e em função dos quais o espetáculo se organiza*. (PAIS, 2004:36)

O dramaturgista aqui não é mais o guardião da voz do autor, ele passa a colaborar no processo de composição do espetáculo entendido como uma totalidade de linguagens cênicas. Para entendermos um pouco essa nova reconfiguração do termo é necessário lançarmos um olhar sobre as transformações sofridas pelo teatro ao longo do século passado. Em primeiro lugar o trabalho desenvolvido por Bertold Brecht nas décadas de 30/50, calcado sobre o conceito de teatro épico cujo desenvolvimento acarretou uma série de inovações técnicas para o trabalho teatral. Em linhas gerais podemos caracterizar o teatro épico como *uma prática e um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, “aristotélica”, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação.* (PAVIS,2004:130) Para alcançar tais objetivos as personagens expõem os acontecimentos ao invés de dramatizá-los, a mimese é substituída pela diegese, o aumento da tensão é contornada por intervenções de sons, comentários, coro e a interpretação dos atores é direcionada no sentido de aumentar a sensação de distância, de neutralidade narrativa.

Bertold Brecht (1898-1956) é uma figura revolucionária, tanto da prática quanto do conceito de dramaturgia. Por um lado, as técnicas por ele utilizadas no teatro documental encetam um período de abertura gigantesca para a invasão do social no teatro, enquanto matéria temática e compromisso artístico. Por outro lado, a sua concepção de dramaturgia representa a primeira grande fissura na visão tradicional do texto no espetáculo. Com a fragmentação de textos já existentes (muitos deles clássicos), com a sua reestruturação, atualização e montagem cênica, Brecht cunha indelevelmente uma nova acepção de dramaturgia - a adaptação. (PAIS, 2004:37)

A adaptação em Brecht significa o manuseio de um texto, de sua utilização como matéria, como ponto de partida para uma alteração radical de sua forma, dando-lhe uma nova leitura, um novo sentido: um sentido claramente vinculado ao homem social e à transformação política. O texto é trabalhado e reorganizado utilizando uma técnica de sobreposição de perspectivas variadas sobre a cena. Não há em Brecht a obrigação de uma “autoria intocável”, já que o texto é apropriado por outra voz que nele projeta sua própria visão de mundo. Ao adaptar, por exemplo, *Antígona* de Sófocles e localizar sua ação na Alemanha, em abril de 1945, ainda no contexto da Segunda Guerra Mundial, Brecht busca revelar em tal texto tão distante no tempo, o seu potencial de crítica à conjuntura social e política do texto clássico em comparação à atualidade, estabelecendo assim um diálogo do

passado com o presente.² Segundo Pais (2004), a adaptação dos textos clássicos levados a cabo por Brecht não só desmistificaria o “poder intimidador dos autores clássicos”, encarando o texto apenas como uma matriz a explorar, como o colocaria também a serviço de uma nova mise-en-scene vinculada a um ponto de vista social. Adaptar, portanto, não é apenas uma ação voltada para o conteúdo dos textos selecionados, mas também sobre o modo como tais textos são selecionados e dispostos em cena. Uma técnica que se aproxima da montagem cinematográfica.

A montagem é, na dramaturgia brechtiana, a estruturação do texto e da cena de forma a proporcionar um encadeamento complementar de facetas diversas dos processos sociais que condicionam o ser humano. Para estabelecer essa dinâmica de raiz cinematográfica, a montagem recorre a um forte aparato técnico como projeções de imagens ou filmes, de cartazes com citações, de legendas com datas ou dados estatísticos, de inovações cenográficas na organização do espaço, entre outros. (PAIS, 2004:39)

A cena teatral em Brecht é, pois, um amplo receptáculo aberto a múltiplas perspectivas. Fundamental dizer ainda que tal prática, a da dramaturgia entendida como adaptação, é presidida pela noção de “teatro de conceito”. A adaptação é determinada por uma escolha anterior, feita bem antes do processo de ensaios, por um conceito que irá presidir toda a encenação e que vai doar-lhe o sentido, a visão de mundo que se quer mostrar ao espectador. A reescritura dos clássicos é, nas palavras de Pais (2004), uma dramaturgia da leitura por excelência.

Outra fonte de inovações na dramaturgia é oriunda das transformações artísticas processadas durante as décadas de 60 e 70 do século passado. O advento da “performance” que desenvolve estratégias alternativas de estruturação dramática, sendo um processo aberto a contaminações formais diversas, a uma democratização dos materiais utilizados e do próprio processo criativo que conta com a participação ativa dos atores envolvidos, seja através da improvisação, seja da criação coletiva, revelam uma nova forma de estruturação do espetáculo. A “performance” é caracterizada por uma redescoberta do espaço (e diríamos de uma explosão do espaço tradicional), por uma interrogação acerca do papel do texto na

² Seguindo os passos de Brecht, a encenadora mineira Cida Falabella adotou procedimentos semelhantes quando montou um texto do próprio Brecht, Mãe Coragem. A ação do espetáculo “Essa Noite Mãe Coragem”, de 2006, foi deslocada para uma favela e a guerra retratada no texto original, a Guerra dos Trinta Anos, foi transformada numa guerra do tráfico. A encenação teve particular importância pelo fato da própria sede do grupo, a ZAP 18, estar localizada numa periferia de Belo Horizonte e, portanto, muito mais próximo de uma zona de conflito que qualquer outro teatro da cidade.

encenação, por uma quebra nas tradicionais hierarquias de causa e efeito, uma nova arquitetura do texto, ao estabelecimento de múltiplas lógicas. Ao método da montagem já consagrado por Brecht, teremos também a colagem tão cara a inúmeras manifestações da arte pós-moderna. O happening, por exemplo, é uma colagem de eventos sendo que a sua *novidade está no leque de materiais desses eventos, no cruzamento das artes plásticas e performativas, de materiais artísticos e cotidianos.* (PAIS, 2004: 45) A “performance” é uma expressão artística marcada pelo hibridismo. Tal hibridismo será responsável pela multiplicação das formas artísticas situadas na fronteira entre várias manifestações, como o teatro – dança, por exemplo, bem como por uma reescrita da relação do corpo no espaço.

O desenvolvimento das práticas artísticas associadas à “performance” transformou o trabalho do dramaturgista convocado agora a assumir um papel bem mais participativo, de colaborador ativo no processo, figura da alteridade, devido principalmente a natureza de tais práticas assentadas no trabalho em coletivos e na utilização de novos métodos para criação como as improvisações e a experimentação de fronteiras artísticas. Tais práticas possibilitam uma abertura do processo, estendido às diversas subjetividades envolvidas na criação, aos materiais empregados e as novas relações com o espaço. Mudanças que provocaram um deslocamento do eixo estruturador do espetáculo teatral, agora não mais centrado no privilégio ao texto escrito ou na dicotomia entre forma e conteúdo. Trata-se do estabelecimento da dramaturgia do olhar, calcada numa estruturação das diversas partes envolvidas no jogo da criação e que vão adquirindo forma e sentido durante o processo de criação, por meio de alterações verificadas durante o próprio processo. O novo discurso dramaturgista surgido dessa prática é assentado sobre esse percurso de transformação do espaço e estruturação do sentido. As descobertas ao longo do processo dão sentido ao discurso que não parte mais de intenções ou formas apriorísticas.

Será na década de 80 que assistiremos a uma focalização sistemática da prática dramaturgista no processo artístico, como fonte de pesquisa e estruturação do sentido, paralelamente às tendências para abordagens de temáticas auto-reflexivas nas produções pós-modernistas. Precisamente porque se trata de um modo de estruturar o sentido global do espetáculo, a dramaturgia ganha uma outra acepção predominante porque as suas práticas alteram o seu conceito, ou criam mais uma cabeça no seu corpo-hidra, estendendo-se, nomeadamente, à área da dança em cujas criações passa a figurar também o dramaturgista. (PAIS, 2004:50)

O enfoque no processo criativo modifica o papel do dramaturgista, de especialista em determinado tema, passa a ser um colaborador ativo, responsável pela estruturação e pelo enquadramento do que se pretende que seja visto. A dramaturgia então passa a ser encarada como um desenho ou um mapa do sentido. Dramaturgista e encenador trabalham aqui com os mesmos materiais, mas o olhar que cada um lança sobre tais materiais é diferente. A relação entre ambos, segundo Pais (2003) é uma relação especular, mas de um espelho ativo, um diálogo entre encenador e dramaturgista onde são pensadas e analisadas as hipóteses sugeridas pelos diversos materiais utilizados.

O dramaturgista é um outro elemento participante da construção do espetáculo, a par de todos os outros, simplesmente, cabe-lhe uma tarefa tão definida quanto invisível. E se defendemos anteriormente que a participação do dramaturgista releva da abertura de um espaço, que a performance consagra à relação com o outro e/ou desconhecido, será o caso de afirmar que a confrontação e a transformação de materiais e pontos de vista são diretamente proporcionais à abertura que é facultada ao dramaturgista, permitindo a troca e a viabilidade da comunicação. (PAIS, 2004:53)

A tarefa de estruturação e enquadramento do sentido de todos os materiais envolvidos no processo poderia ser encarada como uma técnica específica unida às diversas outras técnicas de que dispõe a equipe de criação. Assim, o dramaturgista seria um estruturador de sentido nos mesmos moldes que o cenógrafo, o iluminador ou o sonoplasta. É nesse sentido que se entende a dramaturgia como um desenho ou mapa de sentido. Agindo dessa forma, a dramaturgia atuaria nas fronteiras da teatralidade, servindo de instrumento para as diversas manifestações cênicas.

Temos por fim a dramaturgia do espaço que como o próprio nome indica, elege o espaço cênico como elemento dramaturgico central. Dentro dessa perspectiva, o corpo e o olhar do espectador são colocados em posições diferentes das habituais ocupando espaços que alteram a postura de sua percepção. O espaço é tratado como elemento dramaturgico de modo a permitir um questionamento sobre o olhar tradicional do espectador multiplicando suas possibilidades de visão. A problematização da relação com o espaço ganhou impulso nas décadas de 60/70 do século passado e tem na instalação e na performance suas pontas de lança, muito em função da própria especificidade dessas expressões artísticas. A instalação sugere uma interação maior entre obra e espaço, exigindo uma atenção especial do espectador que é instado a tomar posturas físicas diferenciadas para a fruição como “olhar em torno da

obra, sentar-se, agachar-se, dobrar-se, etc”. Também a performance, retirando o espectador do conforto do teatro convencional, o instiga a experimentar novas relações de sentido e de perspectiva deslocando-o para espaços não-teatrais ou espaços cênicos auto-referenciais. Sob esse aspecto, uma dramaturgia do espaço seria também uma dramaturgia do espectador.

A pesquisa do espaço se desenvolveu seguindo duas vertentes distintas: uma primeira vertente que privilegia o espaço físico não-teatral como material dramaturgicamente, levando em consideração as especificidades do próprio local, suas memórias sociais e culturais. O espaço físico seria então o ponto de partida para a construção do espetáculo, o que é denominado de *site-specific*. O espaço é apropriado levando-se em conta suas qualidades expressivas, estabelecendo uma relação dramaturgicamente com as suas características arquitetônicas, sociais e culturais e o expondo a uma outra luz, a um outro olhar. Uma segunda vertente desloca sua atenção para as diversas formas de relacionamento do corpo, da luz e dos diferentes objetos no espaço *como inscrição de sentido desses elementos num movimento global do espetáculo*. (PAIS, 2004:60) Uma relação mais próxima da cenografia já que se refere à relação dos diversos elementos dispostos no espaço. Para esse caso temos os espetáculos que procuram estabelecer uma relação não-convencional entre palco e platéia sem, no entanto, sair do espaço do teatro convencional.

Esta pesquisa dramaturgicamente pressupõe também uma experiência de visionamento que desafia os modos de percepção do corpo e do olhar, por outras palavras, a visão tópica e a visão óptica do espectador. Forçado a deslocar-se, o espectador percebe o espetáculo de maneira diferente, assim como o seu olhar, sendo solicitado a dirigir-se para determinado ponto no espaço ou a escolher entre fragmentos simultâneos de ação, é responsabilizado pela seleção, o que acentua o caráter individual da recepção. (PAIS, 2004:61)

Por outro lado, é necessário observar também quais foram os caminhos percorridos pela dramaturgia nos últimos anos, pelo menos desde a década de 50 do século passado. O trabalho dos dramaturgos nesses últimos sessenta anos parece ter sido marcado por um lado pela obra de Bertold Brecht e por outro pelos dramaturgos ligados ao Teatro do Absurdo, principalmente na pessoa de Samuel Beckett, a tal ponto que Ryngaert (1998) afirma que depois deles questões como “o que narrar?” ou “como narrar?” se tornaram bem mais difíceis de serem respondidas.

Os antigos modelos dramáticos, tão carregados de sentido quanto suas boas e velhas narrativas unificadoras, foram muito atingidas. O teatro posterior a esses dois pais herdou simultaneamente, ou quase, o peso da narrativa épica e sua perturbadora simplicidade na relação com o espectador, e a inquietante leveza dos diálogos depurados e depois de monólogos frágeis e balbuciantes que se esgotavam contando sempre a mesma história, a do nosso fim. (RYNGAERT, 1998:83)

Mas a influência preponderante talvez resida, sobretudo, na contribuição de Brecht, no desenvolvimento de suas teorias sobre o teatro épico. Tal desenvolvimento, nas palavras de Sarrazac (2002) provocou um abalo nas consagradas formas aristotélicas que balizavam a dramaturgia ocidental, já que na escrita brechtiana os elementos narrativos rivalizam com os elementos dramáticos. Analisando a dramaturgia pós-Brecht, Sarrazac (2002) aponta as seguintes características para o texto teatral contemporâneo: desconstrução do diálogo dramático – um projeto que seria comum para a maior parte dos autores –, uso específico do silêncio, do não dito, uso de longos monólogos em forma de conversa, presença insistente da voz do narrador, hibridismo lingüístico, dentre outros. Seguindo Brecht, para quem não bastava apenas dizer coisas novas, mas também dizê-las através de outras formas, Sarrazac, diz que o escritor dramático contemporâneo não se contenta apenas em registrar mudanças na sociedade, mas visa também intervir na conversão das formas.

Libertada da tutela do tema unificador, a obra dramática apresenta-se como um entrelaçado de temas. À semelhança de um romance (...). A aspiração primordial das escritas dramáticas contemporâneas não é precisamente, a obtenção da mesma latitude na invenção formal que o romance, gênero livre por excelência? (SARRAZAC, 2002:35)

A multiplicidade de temas aproximaria o teatro do romance. A escrita do dramaturgo moderno abre-se para um movimento duplo que consiste em abrir e desconstruir, de problematizar as antigas formas e de criar de novas formas. Uma escrita voltada para o detalhe, que transformaria, nas palavras de Sarrazac, o dramaturgo contemporâneo numa espécie de autor- rapsodo, tomando por rapsodo o sentido original que a palavra *rhaptein* tem em grego, que é o sentido de coser. Com efeito, se a escrita contemporânea volta sua atenção para o detalhe que originalmente significa divisão, transformar em pedaços, o autor-rapsodo seria aquele que *junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir.* (SARRAZAC, 2002:37)

Há que considerar também como características da dramaturgia contemporânea a influência do que Sarrazac chama de “aparentes antinomias” entre o dramático e o épico. Em primeiro lugar temos que a forma dramática apresenta um universo fechado sobre um universo que é ao mesmo tempo fechado e próximo, um microcosmo teatral onde estão dispostas *individualidades fixadas no seu papel subjetivo*. (SARRAZAC, 2006: 37) Já o épico nos abre as portas para uma nova dimensão de espaço e tempo: o distante. Para demonstrar esse novo plano é necessário que o autor utilize diversos procedimentos como condensar, cortar, reduzir, operações que irão fazer do seu texto uma “colcha de retalhos”, uma espécie de *patchwork*³. O autor dramático por seu turno tenderá a construir um mundo aparentemente feito de uma única peça. Desse modo, a obra dramática seria lisa, sem ondulações enquanto que a obra épica seria franzida, apresentaria ranhuras e teria no contraste o seu efeito dominante. Se a obra dramática nos apresenta uma política de transições que realçaria o lado psicológico das discordâncias entre indivíduos e acontecimentos, em detrimento dos aspectos sociais que seriam relegados a um segundo plano ou esquecidos, a obra épica teria a tendência de confrontar os planos distantes colocando lado a lado realidades estranhas entre si.

Pode-se imaginar, relativamente a uma peça épica, que o seu espaço é auto-suficiente: o exterior e interior conjugam-se. Em Shakespeare, Claudel ou Brecht, dramaturgos épicos, o palco está vocacionado para se estender ao universo inteiro. Sendo, por definição, aberta e incompleta, construindo-se a partir de uma coleção infundável, cada vez mais lacunar, de fragmentos, a obra épica não é forçada a procurar à sua volta, na falsa profundidade dos bastidores, um suplemento de realidade. Pelo contrário, sobre o pequeno universo do drama (burguês) existe sempre o peso de um mundo oculto. (SARRAZAC, 2002: 38)

Sarrazac ao propor o aparecimento de um teatro rapsódico, mesclando momentos dramáticos e fragmentos narrativos, enuncia que a tentativa de emancipação do drama já estava de alguma forma anunciada no trabalho desenvolvido por Diderot e Beaumarchais e que passaria pelo romance. *A categoria do romanesco está onipresente na prática teatral de Diderot*. (SARRAZAC, 2002: 49) E que será retomado um século mais tarde na obra de Zola, que irá considerar a forma romanesca como o alicerce garantidor da obra dramática tanto no que diz respeito a sua abertura social, quanto ao afastamento dos velhos cânones da “peça

³ A palavra patchwork refere-se originalmente aos tecidos feitos com retalhos retangulares de diversos tecidos de cores ou estampados diferentes que são cosidos entre si, ou do tecido com estampado igual.

bem feita”. O romance seria uma forma fundadora do drama burguês, o “estado original” de uma peça, o desenvolvimento natural de sua fábula.

“Acanônico por excelência”, é precisamente esta a virtude principal que Bakhtine reconhece no romance, gênero em perpétua evolução, renovando permanentemente os meios da sua aproximação ao mundo. Bakhtine teoriza, no século XX, a intuição de Diderot e Zola: o romance, em virtude da sua forma inteiramente livre, pode ajudar a evolução dos outros gêneros, em particular o teatro. “Mas, precisa Bakhtine, a romancização da literatura não significa a aplicação aos outros gêneros do cânone de um determinado gênero que não é o dos outros. Por que o romance não tem qualquer cânone! Ele é acanônico por natureza. É a mais ágil das formas. É um gênero que se busca a si mesmo eternamente, que se analisa que reconsidera todas as suas formas adquiridas. (SARRAZAC, 2002: 50)

Se o romance é, como supõe Sarrazac, de alguma maneira a matriz original do drama burguês, no que diz respeito a sua abertura social e sua multiplicidade de temas, não podemos deixar de observar que na contemporaneidade a escrita teatral parece ter a predileção de navegar pelas águas da escrita descontínua, pelo uso do fragmento, frutos do que poderia, segundo Ryngaert (1998), ser chamado de “perda da grande narrativa unificadora”, associada a nossa condição pós-moderna, bem como pela própria influência de Brecht. Muitos autores contemporâneos têm optado em desenvolver suas narrativas na forma de *quadros sucessivos, desconectados uns dos outros, e às vezes dotados de título*. (RYNGAERT, 1998: 85) Procedimento também adotado por Brecht, porém de forma diferente, já que o uso de quadros em sua narrativa se apresenta dissolvida no próprio enredo e fazia parte de sua estratégia de decompor para recompor. Tal procedimento assume uma postura um tanto quanto diferente nas escritas contemporâneas onde o fragmento muitas vezes se transformou num sistema de escrita, não raro marcada por certa desordem. A atenção volta-se para os nós, pela amarração entre as diversas partes. Em Brecht, conforme assinala Georges Banu, citado por Ryngaert (1998), o fragmento cumpria ao objetivo de renovação de “energias necessárias para a concretização do Novo Mundo”, ao passo que nas escritas contemporâneas o fragmento seria muito mais um sinal de desconfiança “que se tem quanto a ter acesso a esse mundo.”

Ainda no quadro das escritas contemporâneas, verifica-se um retorno ao que Ryngaert (1998) considera ser uma espécie de forma primeira do teatro, o monólogo, forma que consistiria uma espécie de limite para a escrita dramática e que se encaixaria perfeitamente na noção de autor-rapsodo defendida por Sarrazac, já que na Antiguidade, o

rapsodo era uma espécie de ator-poeta que perambulava pelas diversas cidades gregas recitando fragmentos das obras de Homero que muito provavelmente eram separadas e “recosturadas”, atividades presentes nos autores contemporâneos.

Decerto por razões econômicas, as “pequenas formas”, peças curtas escritas para um pequeno número de personagens e entre elas, vários monólogos, reinam sobre as dramaturgias dos anos 70-80. Além de contingências da produção, estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessionário menos ou mais impudico, propício aos números de atrizes e atores. (RYNGAERT, 1998:89)

O que é um monólogo? Um discurso que a personagem fala para si mesma (Pavis, 2008: 247), texto interpretado por apenas um ator se dirigindo diretamente ao público, monodrama, solilóquio. Segundo Barretini (1973), do ponto de vista da comunicação, o monólogo na verdade não existe, o que há é um diálogo, uma vez que no teatro, o ator, mesmo sem relação com outros atores, estabelece um diálogo vivo com a platéia. *O espectador é incorporado ao espetáculo, de maneira que se torna bem nítida a comunicação, o diálogo entre palco e platéia.* (BARRETINI, 1973: 2) Por outro lado, Pavis (2008) distingue o monólogo do diálogo pela sua ausência de intercâmbio verbal, pela grande extensão de uma única fala que é destacada do contexto *conflitual e dialógico.* (PAVIS, 2008: 247) O contexto no monólogo não sofre alterações para que seja garantida a unidade de assunto da enunciação.

Barretini esclarece que em toda representação teatral é necessário fazermos a distinção sobre o que acontece no palco. Teríamos então duas situações distintas: uma primeira é aquela em que as personagens dialogam no palco. Nesse caso, a mensagem se direciona ao receptor-público e, dessa forma, existe uma comunicação linguística. O segundo caso é aquele em que a personagem monologa no palco. Aqui também se encontra uma mensagem dirigida ao receptor-público e, da mesma forma, uma comunicação linguística. Mas observa, tanto no primeiro como no segundo caso, o receptor permanece mudo, sem necessariamente tornar-se um emissor.

E nesse caso, não há distinção entre diálogos e monólogos teatrais, em face do público que os recebe e que a eles reage positiva ou negativamente. Mas este receptor último, o público, sempre está presente, quer na 1ª, quer na 2ª forma,

reagindo internamente, pelo menos, ou externamente, respondendo, por exemplo, com o riso, a uma cena cômica. Não há diálogo, no sentido estrito do termo, posto que o público não se manifestou verbalmente. Mas houve comunicação, um diálogo mudo entre palco e público, interior ou exteriormente, e em diferentes graus de intensidade. (BARRETINI, 1973:3)

Pavis assinala que devido ao seu sentido eminentemente antidramático e inverossímil, já que o homem sozinho não fala em voz alta, o monólogo tem sido condenado ou reduzido a poucos empregos indispensáveis. No teatro realista e naturalista ele seria utilizado apenas em momentos excepcionais como a embriaguez, o sonambulismo, o sonho, etc. E em outros casos seria utilizado para revelar a própria artificialidade do jogo teatral. O monólogo teria também evidentes traços dialógicos quando, por exemplo, temos a situação do herói que avalia sua posição, como nos célebres solilóquios de Hamlet. Na verdade, segundo demarca Pavis, ao avaliar sua situação o herói estaria se dirigindo a um interlocutor imaginário. O monólogo seria assim uma espécie de diálogo interiorizado, *formulado em “linguagem interior”*, *entre um eu locutor e um eu ouvinte*. (PAVIS, 2008: 248) Do ponto de vista da comunicação, o monologante, por não esperar uma resposta de um interlocutor, estabelece uma relação direta com o mundo do qual fala.

Enquanto “projeção da forma exclamativa” (TODOROV, 1967:277), o monólogo se comunica diretamente com a totalidade da sociedade: no teatro, todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se diretamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e voyeur – “ouvinte”. Esta comunicação direta constitui a força e ao mesmo tempo a inverossimilhança e a fragilidade do monólogo. (PAVIS, 2008: 248)

Segundo Ryngaert (1998), o monólogo está diretamente relacionado com as tradicionais “falações”, um tipo de intervenção artística em que o ator se dirige diretamente ao público sem o auxílio de uma ficção pré-estabelecida e calcada num “falso improvisado”. O melhor exemplo desse tipo de intervenção seria o trabalho desenvolvido pelo ator e dramaturgo italiano Dario Fo e, na atualidade, poderíamos considerar os humoristas da chamada “stand up comedy”⁴ como os continuadores dessa tradição das “falações”. Enquanto forma dramática, Ryngaert (1998) assinala que ao se faz um recenseamento das obras produzidas por autores contemporâneos, muitos monólogos são primeiras peças, como se o

⁴ Ryngaert não usa o termo popularizado nos últimos anos no Brasil, preferindo o termo divulgado pela imprensa francesa de “novos cômicos”;

autor resmungasse consigo mesmo. Em Beckett, como em outros autores, o monólogo tem a característica de ser a manifestação de um mapeamento da memória, uma meditação interior, um esforço em reconstruir os passos dados no passado, um reavivar de angústias e incertezas, um levantamento minucioso das reminiscências. Dessa forma, o monólogo seria uma constante ponte estabelecida com o passado, como uma sessão psicanalítica.

Podem-se considerar essas obras como os últimos avatares do solipsismo, quando o eu individual do qual se tem consciência é toda a realidade. Podem-se examiná-las também como “relatos de vida” nos quais o sujeito falante se esforça para, ao vivo, analisar sua existência, com frequência em período de crise, testemunhando assim sobre uma situação social ou individual particular suscetível de envolver o maior número possível de pessoas. (RYNGAERT, 1998:90)

Mas no desenvolvimento da dramaturgia contemporânea são verificadas também outras conformações que variam de caso para caso. Assim ele pode ser uma imposição da situação, um testemunho social, a manifestação de uma fala essencial, e com a voga do teatro-narrativa, o texto não dialogado encontra seu lugar na cena *sem adaptação prévia a partir do momento em que o diretor vislumbra o tratamento adequado*. (RYNGAERT, 1998:94) Mas há também o caso das obras híbridas, caso, por exemplo, de obras que entrecruzam vários monólogos sucessivos, às vezes pontos de vista diferentes sobre a mesma situação, às vezes falas alternadas de várias personagens, não necessariamente ligados a um mesmo acontecimento, mas a uma situação comum, de solidão ou violência, por exemplo. O enredo é então construído sobre a ordenação de diversas vozes que podem se entrecortar ou não. Aqui também se verifica uma característica da dramaturgia contemporânea já assinalada anteriormente e que também é uma tendência das artes em geral, o uso da montagem. Outro caso relatado por Ryngaert (1998) é a da alternância de monólogos e diálogos, como por exemplo, no texto *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès, onde o diálogo é uma sequência de monólogos-réplica entre dois personagens. Temos aqui não o monólogo tradicional, a personagem falando diretamente para a platéia, mas o monólogo inserido dentro da situação do diálogo. Há ainda casos em que a personagem se dirige diretamente à platéia, mas a situação não é a do monólogo tradicional e se alterna em diálogos entre as personagens e a apresentação dos mesmos e das situações envolvidas pelo monologante, um recurso épico por excelência e cuja *alternância de regimes permite ao personagem fazer o público entrar na interpretação colocando-o a par de seu segredo e, muito amplamente, de seu lado*. (RYNGAERT, 1998: 102) Temos nessa obra modos de

construção dramática que parecem ter sido emprestados da tradição brechtiana, mas utilizados fora de um contexto político definido e cuja forma de narrativa fragmentada típica de certa maneira de conceber a realidade, não deixa transparecer suas intenções ideológicas.

O estabelecimento do enredo, peça-mestra do teatro político que apresentava uma narrativa à reflexão do público, perdeu importância. Passamos a enredos ambíguos que tem a ambição de dar ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção, depois a enredos que poderíamos considerar abandonados ou dissolvidos pela multiplicação de fragmentos contraditórios. É evidente que, em reação a isso, autores se vêm prescrever narrativas sólidas, “à antiga”, ou jamais renunciaram aos mecanismos narrativos explícitos. (RYNGAERT, 1998:103)

Uma vez colocada a questão da dramaturgia e do seu desenvolvimento ao longo do último século, bem como do surgimento da figura do dramaturgista, visto ora como um especialista, um conselheiro técnico e ora como um colaborador ativo do processo de criação, urge verificarmos em que medida tais conceitos encontram eco nos espetáculos analisados e tentar descobrir qual a relação existente entre o dramaturgista e o diretor nos casos pesquisados e, para tentar cumprir tal objetivo, utilizamos o aparato metodológico da Crítica Genética, de abordagem semiótica.

1.2 Crítica genética

Desde que surgiu na pesquisa literária francesa nos anos de 1970, a crítica genética vem trazendo uma série de contribuições para a reflexão sobre a obra de arte. Partindo da literatura onde efetivamente teve início, espalhou-se para outros campos de interesse atingindo as margens das artes plásticas, da dança e também do teatro. De fato, a construção da obra de arte tem sido a preocupação de pensadores das mais variadas correntes desde o nascer da filosofia. Porém, tais preocupações, pelo menos até o advento do romantismo, sempre se manifestaram na direção do estabelecimento de programas de arte, as “Poéticas”, do que propriamente do entendimento de como efetivamente se dá a criação da obra em si. As poéticas, como bem nos adverte Pareyson (1989), buscavam o estabelecimento de uma “lei da arte”, uma série de prescrições e recomendações, com o fito de garantir uma adequada imitação da natureza e alcançar a beleza, meta obrigatória perseguida pela lei da arte. Uma mudança de atitude foi verificada somente com o advento do romantismo que procurou subverter totalmente essa perspectiva, inserindo no rol de preocupações dos artistas a busca

pelo característico, isto é, a representação do indivíduo na sua irrepetível singularidade, além de qualquer idealização conforme os cânones da beleza. (PAREYSON, 1989:137)

Mas para além da discussão sobre a natureza das poéticas, necessário se faz perguntar como tais conceitos podem ser válidos para a análise do teatro contemporâneo. Como abordar a criação teatral sob o ponto de vista de seus processos de criação? Uma arte efêmera calcada numa relação entre pessoas durante determinado período de tempo. Não estamos falando aqui de literatura dramática, forma mais perene, encarcerada num suporte físico, mas de uma forma de expressão artística que transcende o texto e cujo suporte é em última instância o corpo e a voz dos atores. Se buscamos descobrir no diretor teatral a figura de um novo dramaturgo, talvez devêssemos tentar surpreendê-lo no momento mesmo em que elabora seu texto, na intimidade de sua criação. E, se isso não for possível (como muitas vezes não é), urge então tentar reconstituir seus passos e refazer seu percurso criativo.

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. (SALLES, 1998:12-13)

Se considerarmos que a criação artística específica do teatro seja a colocação dos diversos elementos à disposição em cena, a começar pelos atores, podemos admitir que a escrita do diretor consista em transformar em imagens o que antes eram apenas as palavras de um dramaturgo ou a expressão dos atores que, com seu corpo e voz, primeiro operam essa transformação. E ao nos referirmos ao monólogo, nosso interesse mais específico, podemos nos perguntar: como fica a situação do diretor teatral frente a uma forma dramática ao mesmo tempo “primitiva” e radical como é o monólogo? Diferente de outras formas teatrais, no monólogo a encenação talvez seja o elemento menos visível, já que estamos frente a uma forma de espetáculo marcada fundamentalmente pela onipresença do trabalho do ator e pela importância crucial do texto. Em trabalhos magistrais como *Fragmentos de Vidas Divididas* solo do ator/diretor italiano Norberto Presta, por exemplo, temos em cena apenas uma cadeira e um amplo palco nu preenchido pela força viva do corpo e da voz do comediante. Raros efeitos de luz, nenhuma música, um ou outro objeto cênico. Então onde poderíamos ver o dedo do encenador, sua marca registrada? Outros exemplos para o que estamos dizendo são os

espetáculos *A Descoberta da América*, da Cia. Leões de Circo Pequenos Empreendimentos, onde temos como elemento cênico somente uma rede que é introduzida na última cena do espetáculo. A presença do ator (e do texto de Dario Fo) é absoluta. Também em *A Poltrona Escura*, solo de Cacá Carvalho sobre a obra de Pirandello, os únicos elementos cênicos existentes são uma poltrona e um paletó.

Não que não existam monólogos que lancem mão de recursos diversos de luz, cenografia, utilização de outras mídias como projeções de filmes ou fotografias ou efeitos sonoros diversos e narrações em *off*, recursos muito utilizados em performances, espetáculos solo de dança ou de formas híbridas como teatro-dança. A utilização de tais recursos é, sem dúvida, indicativa da presença da direção (e de um dramaturgista como já vimos anteriormente). Mas nos interessa particularmente o seu oposto, o espetáculo solo limitado ao ator e seu texto, uma tendência crescente na dramaturgia contemporânea, um caso limite onde se pode perguntar: Para onde foi o diretor?

CAPÍTULO 2 - Processo de Criação de monólogos

Em nossa busca para entender o papel do diretor teatral no monólogo e tendo como referencial teórico a discussão de processo de criação como rede, de base semiótica (Salles, 1998 e 2006), a partir da metodologia da Crítica Genética, buscamos compreender o trabalho de cinco diretores teatrais de Belo Horizonte que haviam trabalhado com monólogos nos últimos anos: Ênio Reis, que dirigiu a atriz Cida Morenyx no monólogo *Pés Negros nas Estrelas*, Wilson Oliveira, que trabalhou com a atriz Mônica Ribeiro em *Querida Molly*, Sérgio Abritta, diretor de *Perdido por um, perdido por mil*, Kalluh Araújo diretor de *Meu Adorável Genro*, solo da atriz Heloísa Duarte e Iolene de Stéfano, que trabalhou com a atriz Cida Mendes em três monólogos diferentes. Não se trata aqui de espetáculos desenvolvidos por grupos teatrais estáveis. Uma das características dos trabalhos analisados em nosso texto é o fato de todos eles, com apenas uma quase exceção, serem desenvolvidos por artistas autônomos sem vínculos com grupos teatrais, apesar do movimento de teatro de grupo em Minas Gerais ser substancialmente forte.

Tivemos acesso a alguns cadernos de notas cedidos pelos diretores Enio Reis e Iolene de Stéfano, um programa do espetáculo fornecido pelo diretor Wilson Oliveira e entrevistas com todos os diretores que descreveram o processo de criação dos monólogos. Dos cadernos de anotações, os únicos que possuíam informações relevantes para o objetivo desta pesquisa foram os diários de trabalho fornecidos pela diretora Iolene de Stéfano. O que ocorre é que muitos diretores teatrais (pelo menos em Belo Horizonte) não têm o hábito de registrar seus processos de criação. Fazem muitas vezes anotações que são entregues aos atores durante os ensaios e são descartados quando o espetáculo estréia. Alguns, como o diretor Kalluh Araújo, costumam gravar suas observações, mas, quando conversamos com ele, nos disse ter perdido tais registros. Procuramos então iniciar o trabalho com os documentos os quais tivemos acesso e uma conversa franca com cada um dos diretores. Quando nos deparamos com o material de pesquisa surge inevitavelmente uma pergunta crucial: Por onde começar? Remetendo-nos imediatamente a outra pergunta de difícil resposta: Como o processo se iniciou? Como nasce um espetáculo teatral? Quais são seus primeiros passos? Quando começa o trabalho do diretor? Peter Brook diz:

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Essa é a base do meu trabalho, minha função – a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Há uma intuição

amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que essa peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não possa fazê-la. (...) A preparação significa ir em direção a essa idéia. Começo desenhando um cenário, rasgando-o, desenhando, rasgando, trabalhando – o. Que tipo de figurinos? Que espécie de cores? É a busca de uma linguagem para tornar aquela intuição mais concreta. (BROOK, 1994:19)

Depois de tudo o que foi dito sobre a dramaturgia contemporânea, parece ser pertinente perguntar: Como um espetáculo inicia? Pelo texto (ou pela escolha dele) ou pelo tema? O processo de criação teatral começa com uma minuciosa leitura de mesa ou pelo jogo de improvisação dos atores? Pela experimentação ou pela concepção fechada? Há no teatro uma matéria amorfa que precisa ser cuidadosamente cinzelada pelas mãos do diretor? Qual ou quais? Cada um dos diretores pesquisados parte de um ponto diferente. Há, entretanto, pontos em comum, linhas de força que parecem presidir seus trabalhos. Há certas tendências que podem ser verificadas no trabalho de cada um desses artistas mesmo que suas concepções estéticas sejam diferentes e, em certos casos, até mesmo conflitantes.

2.1 – Teatro e comunicação

Como o processo de criação mostra-se também como uma tendência para o outro, esse outro, no caso do teatro, assume personalidades diferentes ao longo do processo. Primeiramente, no caso do trabalho do ator, o outro poderá ser o diretor, o dramaturgo, outros atores (quando não se tratar do monólogo) e os demais integrantes do processo de criação (desenhista de luz, visagista, figurinista, cenógrafo, criador da trilha musical, etc.). O aspecto comunicativo aqui é constituído por uma série de diálogos inter e intrapessoais seja do artista consigo mesmo, com a própria obra em processo e entre os vários integrantes do processo de criação do espetáculo teatral. São monólogos e diálogos atravessados pela realidade cultural em que estão imersos os artistas, suas relações com a história cultural, com a sociedade, com as tradições artísticas, com a ciência, com os discursos ideológicos.

E num segundo momento pela relação com o público, pela possibilidade de comunicação com a platéia e com a crítica, aspecto social do processo criativo. Com relação ao diálogo palco/platéia é importante observar que esse processo de troca de informações, a chamada comunicação teatral, parece ser marcada por certa imprecisão, conforme anota Pavis (1996). No que diz respeito ao pólo emissor, é evidente que a representação teatral é transmitida ao público por meio da encenação (que englobaria o trabalho dos atores e o

aparato cênico), mas no lado oposto do processo de comunicação, isto é, no pólo receptor das mensagens, a resposta do público ao estímulo provocado pela mensagem seria de mais difícil mensuração a despeito do fato de, para alguns teóricos, o teatro se constituir numa espécie de protótipo da comunicação humana.

O problema do feedback da informação para os atores e sua influência na atuação, bem como o da interação entre atores e público é muito pouco conhecido, e também não reina a unanimidade sobre a importância a ser atribuída a esta participação. Para alguns pesquisadores, o teatro constitui mesmo a arte e o protótipo da comunicação humana: “O que é exclusivamente específico do teatro, é que ele representa seu objeto, a comunicação humana, *através da comunicação humana*: no teatro, a comunicação humana (a comunicação das personagens) é então representada pela própria comunicação humana, pela comunicação dos atores (Osolobe, 1980:427)” (PAVIS, 2008:63-64)

Pavis (2008) observa que se entendermos a comunicação como uma troca simétrica de informação, ou seja, uma situação em que o ouvinte torna-se receptor e utiliza o mesmo código empregado pelo emissor, então, de fato, no jogo teatral não há comunicação a não ser num caso limite é que o *happening*. Devido a sua própria natureza de acontecimento que não tem a pretensão de imitar uma ação ou contar uma história, lançando mão tanto do acaso, do aleatório e do imprevisto quanto de todas as artes e técnicas disponíveis, o *happening* é uma atividade proposta e realizada por artistas e participantes e busca exatamente a eliminação da distância existente entre eles. Por outro lado, se por comunicação entendemos se tratar do conjunto de meios utilizados para influenciar determinadas pessoas ou grupos e que sejam reconhecidos como tal pelas pessoas ou grupos que se queiram influenciar, então a reciprocidade da troca não seria mais necessária para se falar em comunicação. O público destinatário sabe que se encontra no teatro e sabe que não está imune às suas mensagens. Nas palavras de Pavis (2008), o que importa realmente saber é como se dá essa recepção, *pois é necessário distinguir comunicação (entrega) banal de signos cênicos e a evidenciação do efeito artístico e ideológico*. (PAVIS, 2008: 64) Outra hipótese é tentar definir esta comunicação em termos de uma co-presença física do emissor e do receptor aliada a uma coincidência entre produção e comunicação.

2.2 – O trabalho do ator e a intervenção do diretor

Analisando as informações colhidas junto aos cinco diretores entrevistados notamos que existe a preocupação de se construir uma espécie de “moldura para o ator”, um espaço propício à criação do ator, mas limitado por princípios, coordenadas traçadas pela direção. Preocupação que norteia o trabalho de todos os diretores de uma forma ou de outra, mesmo que determinada moldura já tenha sido dada ao diretor de antemão, como veremos mais adiante. Essa “moldura para o ator” guarda muitas semelhanças com o conceito de “espaços de criação”, assim como é discutido por Salles (2006). Escritórios, ateliês, salas de ensaio ou estúdios são espaços de ação do artista, são locais que marcam de alguma maneira as diversas possibilidades de atuação, bem como as restrições impostas pelo espaço geográfico e social nos quais o artista está inserido. Mas são também os locais que abrigam o trabalho físico e mental do artista e que oferecem a possibilidade de armazenar objetos, documentos, livros, imagens, músicas e, devido a esse fato, guardam um grande potencial de criação. Para além dos limites físicos que pressupõe, o espaço de criação envolve tanto a memória quanto o imaginário do artista, abriga sua história corporal e suas buscas, indicia seus gestos e torna-se guardião de sua coleta cultural e do tempo de suas operações poéticas ao longo do qual seus objetos artísticos vão tomando forma.

Mas havíamos dito, no caso específico do teatro, a abertura para o outro se dá primeiramente nas relações estabelecidas entre os diversos artistas envolvidos no processo de criação do espetáculo. Com relação ao percurso criativo do ator, essa abertura para o outro se manifesta em primeiro lugar pela participação ativa do diretor que tem a função de organizar seu trabalho, de lhe dar um norte. O espaço de criação do ator é, por essa maneira, fundamentalmente marcado pela presença ativa do diretor. São dois espaços de criação que se chocam e se entrecruzam. No ateliê de trabalho, ou seja, nas salas de ensaio onde se encontram, não encontramos apenas o corpo do ator, sua memória, seus objetos e gestos, encontramos também a marca do diretor a orientar suas escolhas e selecionar os princípios direcionadores para sua obra em construção.

Em função dessas características é que resolvemos chamar, no caso específico do teatro, esse espaço de criação de “moldura para o ator”. Trata-se de um espaço de liberdade, mas também de um espaço balizado por determinadas diretrizes e restrições que tornam a criação possível, uma necessidade natural de enquadramento.

Para o diretor Ênio Reis, que tem em seu currículo o trabalho com quatro atores em cinco monólogos diferentes⁵, a moldura é um espaço criado artificialmente onde ator e diretor perseguem juntos a materialização dessa “intuição amorfa” a que se refere Peter Brook em *O Ponto de Mudança*. Sem ter em mente uma encenação prévia, Ênio Reis afirma buscar uma construção conjunta com o ator. A moldura seria esse espaço de trocas onde o diretor faz o papel de provocador, instigando o ator com perguntas, criando uma atmosfera propícia para o desenvolvimento do trabalho criativo de toda a equipe já que o processo de criação artística se desenvolve num campo relacional onde são estabelecidas interconexões entre vários saberes e fazeres artísticos. Num processo de construção de um espetáculo teatral observa-se uma profícua troca de informações entre vários artistas envolvidos no processo e também entre várias linguagens utilizadas pelo mesmo diretor, por exemplo, dentro do esforço de construção do que estamos chamando de “moldura para o ator”, Ênio Reis privilegia sobremaneira o uso da música. Certamente marcas deixadas pelo seu trabalho como radialista, a música é um recurso utilizado quando faltam as palavras, principalmente quando se trata de elucidar imagens para o ator, um estímulo para o trabalho criativo do ator, motor para a proliferação de novas possibilidades expressivas. A construção dessa moldura torna-se necessária para fazer desabrochar o que Ênio Reis chama de verdade emocional da personagem. A emoção seria então essa miragem que, segundo Béjart⁶, é perseguida pelo artista, verdadeiro nó górdio da obra. Se no princípio temos algo indeterminado, uma vaga imagem do que se pretende atingir, algo que existe em potência, a emoção seria essa explosão do estático rumo à ação, cabendo ao diretor nesse momento valorizá-la mesmo que em detrimento da forma. O trabalho de marcação de cenas é conjunto, um processo compartilhado com o ator, pois, se ele se entrega à personagem, o próprio ator vai resolvendo o espetáculo para o diretor. Nesse caso, a moldura é um espaço de participação ativa onde o ator é convidado pela direção a compartilhar as decisões que irão engendrar o espetáculo.

Um exemplo para esse trabalho de construção de uma “moldura para o ator” pode ser verificado no trabalho do diretor Ênio Reis com a atriz Cida Morenyx no monólogo *Pés Negros nas Estrelas*. No caso em questão, a atriz possuía uma personagem já construída de antemão para outro trabalho desenvolvido no Rio de Janeiro. A convite da atriz, Ênio Reis além de dirigir o trabalho foi responsável também pela escritura do texto. Segundo o diretor, o

⁵ Os espetáculos são: *Pérolas do Tejo* e *Como Sobreviver em Festas e Recepções com Buffet Escasso*, com Carlos Nunes; *Confissões de Um Espermatozóide Careca*, com Fernando Ângelo; *Pés Negros Nas Estrelas*, com Cida Morenyx e *Para Rir de Quatro* com William Jorge.

⁶ “O trabalho de criação não passa da perseguição de uma miragem, para Maurice Béjard (1981)”. SALLES, Cecília A: *Gesto Inacabado, o processo de criação artística*. São Paulo, 1998-2006, p.28.

espetáculo *Pés Negros nas Estrelas* foi construído a partir de duas premissas básicas estabelecidas pela atriz sobre alguns temas que ela pretendia desenvolver: falar sobre o surgimento do mundo e, partindo dos mitos da criação do universo, estabelecer um paralelo sobre o poder de criação do feminino.

Para chegar a esses pontos, Ênio lançou mão de seus arquivos pessoais (sua mãe é filha natural de uma negra com um branco, filho de um fazendeiro da região, mas nascida branca numa família de negros). A moldura para a atriz foi então construída a partir de imagens evocadas pela própria vivência do diretor dos conflitos e contradições de sua família. Ao trazer exemplos de sua vida para o trabalho, o diretor assumiu um papel de espelho para a atriz, cruzando suas lembranças de percepções passadas com as memórias trazidas pela parceira de criação estimulando a criatividade e interagindo de forma efetiva no trabalho que a atriz já desenvolvia anteriormente e estabelecendo também um diálogo com a própria cultura. Um jogo de memórias, onde a memória de um é atravessada pelas lembranças do outro tendo como pano de fundo a memória comum. A “moldura para o ator”, por ser um espaço de criação proposto pela direção, é o lugar onde essas memórias são ativadas, onde, a partir dos estímulos externos fornecidos pelo diretor ou dos advindos do ator, são feitas escolhas livres e não arbitrárias. O artista seleciona o que lhe apraz para o jogo ficcional em que está inserido. Por ser um espaço destinado à interatividade, podemos então admitir que a “moldura para o ator” seja um espaço típico para a criação em rede que pode ser definida por:

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como, os diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação. O artista deixa rastros deste percurso nos diferentes documentos do processo criativo.⁷

Também podemos falar do estabelecimento de uma “moldura para o ator” no trabalho desenvolvido pelo diretor Sérgio Abritta, no monólogo *Perdido Por Um, Perdido Por Mil*. Há nesse trabalho, uma interação ator/diretor muito mais acentuada do que nos outros processos analisados, podendo-se falar com muito mais propriedade de uma criação em rede, mesmo

⁷ Vocabulário. Disponível em <<http://www.redesdecriacao.org.br>>.

que essa rede seja constituída apenas por duas pessoas. Se o pensamento criativo se constrói a partir de inter-relações de indivíduos, dialogando com a história da arte e da ciência e nas redes culturais, se a criação se relaciona diretamente com o seu entorno com o qual troca informações e que tais trocas possibilitam o surgimento de novas probabilidades modificando o processo, essas características estão bem evidenciadas se analisarmos o processo de criação de *Perdido Por Um, Perdido Por Mil*, com o ator Paulo Resende. O único norte que possuíam no princípio era uma idéia de Sérgio Abritta para um roteiro para cinema. Resolveram então transformar tal idéia num espetáculo teatral solo, o que significava traduzir algo que estava pensado para uma linguagem cinematográfica com todas as idéias de planos, cortes, iluminação, vários personagens e locações diferentes, num espetáculo teatral para um único ator que desenvolveria todas as personagens propostas para o filme e que passaria, com seu trabalho corporal e vocal, a idéia dos diferentes locais onde a ação se desenrolaria.

Como o que existia era apenas uma idéia e nenhuma palavra escrita, o texto foi sendo construído a partir das improvisações propostas pelo diretor. Eis novamente o estabelecimento de uma “moldura para o ator”, baseada na interação ator-diretor/dramaturgo, premissa da criação em rede. O espaço de criação do ator foi “contaminado” pelos limites estabelecidos pela direção que eram: em primeiro lugar trabalhar numa linha que não fosse a do teatro naturalista, em segundo, criar situações que pudessem traduzir os diversos ambientes onde transcorreriam as ações e, por último, a idéia de que não existiria nenhum objeto cênico manipulável. Estava estabelecida a moldura. Amparado por tais premissas, todo o trabalho da direção num primeiro momento foi canalizado no sentido de potencializar o adequado tratamento da matéria bruta fornecida pelo ator: seu corpo e sua voz. A moldura criada pela direção funcionou como uma espécie de catalisador das inter-relações entre as provocações do diretor e as respostas do ator. É natural que dessa série de provocações/respostas, surgissem determinadas matrizes, algumas linhas de força que dão forma e sentido para o que está sendo criado, o que a teorização sobre o processo de criação como rede, sob a perspectiva da semiótica peirceana denomina tendência.

Tendências são rumos vagos que orientam o processo de construção das obras no ambiente de incerteza e imprecisão; geram trabalho em busca de algo que está por ser descoberto. O desenvolvimento do processo leva a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força que vão dando consistência aos objetos em construção. Ao longo do percurso vão sendo estipuladas restrições ou delimitações de naturezas diversas que tornam a construção da obra possível. As

tendências dos processos podem ser observadas sob o ponto de vista dos princípios direcionadores ou projeto poético e do ato comunicativo.⁸

Mas se levarmos em consideração que estamos diante de um processo aberto, marcado por uma intensa dinamicidade, sustentado pelo estabelecimento de relações e que tem por características a simultaneidade de ações e uma ausência total de linearidade e, até certo ponto, de hierarquia, aqui, no trabalho desenvolvido pelas duplas ator/atriz e diretor/dramaturgo, poderíamos colocar a seguinte questão: nesse momento do processo quem influencia quem? Com base nos processos analisados até aqui podemos dizer que o esquema que propomos, o do estabelecimento pela direção de uma “moldura para o ator” direciona também o trabalho do próprio diretor e, em certo sentido até modificam ou redirecionam as propostas iniciais. Dizíamos que o diretor Sérgio Abritta tinha uma idéia para um roteiro, mas apenas uma idéia. Ela foi tomando forma a partir do material fornecido pelo ator Paulo Rezende que a preencheu com seu trabalho. Quanto do texto final não é do próprio ator? Em que medida a idéia original do diretor também não foi sendo modificada pelo que ia sendo apresentado pelo ator? O mesmo pode ser observado no trabalho de Ênio Reis e Cida Morenyx. De modo que não podemos entender esse estabelecimento da moldura para ator como um conceito rígido, como uma camisa de força. A moldura é flexível o bastante para comportar contribuições de todas as partes. Como parte do processo criativo ela também é dinâmica, não linear, relacional e igualmente marcada pela simultaneidade.

Mas, podemos igualmente dizer que o diretor é um duplo do ator, uma espécie de espelho onde o ator se mira para realizar seu trabalho. Essa relação de espelhamento é, para Sérgio Abritta, particularmente verdadeira no caso do monólogo onde temos uma atenção absolutamente centrada no ator com quem se está trabalhando e que possibilita um trabalho minucioso, quase artesanal de marcação. Um trabalho que se aproxima muito ao de um escultor. O ator, nesse caso, é a verdadeira matéria amorfa sobre a qual o diretor imprime seus procedimentos criativos no intuito de transformá-lo pelo bem da obra. Há uma potencialidade de exploração dada de antemão pelo ator, mas há também limites e restrições tanto de um lado quanto de outro que cabem aos artistas envolvidos, a dupla ator/diretor, se adequar ou burlar. Uma relação dialética onde o diretor interfere no trabalho criativo do ator, interferindo na construção dos mínimos detalhes do gesto e da fala, trabalho do escultor e há também, a ação do ator que tem o potencial de modificar as propostas iniciais do diretor dando-lhes outro rumo. A ação do artista sobre a matéria prima, no nosso caso do diretor

⁸ Vocabulário. Disponível em: <<http://www.redesdecriacao.org.br>>.

sobre o ator, como em todo processo artístico, gera seleções e tomada de decisões, mas também mudanças de rumo.

No caso do trabalho desenvolvido pelo diretor Wilson Oliveira, no monólogo *Querida Molly*, temos uma situação um pouco diferente. Na verdade, quando Wilson se juntou à equipe, a moldura para a criação já estava, em parte, pronta e dada pela própria proponente do trabalho. Já havia um texto estabelecido e previamente decorado pela atriz, Mônica Ribeiro, bem como uma concepção cenográfica e uma trilha musical composta. Ao diretor coube a tarefa de orientar a criação da atriz a partir dessa moldura existente. Aqui não temos propriamente uma matéria amorfa totalmente aberta aos recursos criativos da direção, mas uma situação pré-dada e estabelecida pela própria atriz, uma plataforma para balizar a direção. Seu trabalho foi o de orientar a criação propondo caminhos a partir do já existente, transformar um trabalho já constituído, escutando as sugestões apresentadas pela atriz no processo de improvisação e, a partir daí construir as cenas mantendo uma coerência de ações e emoções.

Se em *Pés Negros Nas Estrelas e Perdido Por Um, Perdido Por Mil*, o texto foi sendo construído ao longo do processo de criação, fruto das improvisações dos atores coordenadas e recolhidas pelo diretor que acumulou também a função de dramaturgo, em *Querida Molly* surge uma nova idéia de dramaturgia que é professada por Wilson Oliveira. Uma dramaturgia que consistiria no olhar do sujeito que está fora do palco, o diretor, que vê alguém se deslocar num determinado espaço de ficção sabendo que está vivendo num determinado ambiente que não é o da realidade e ao mesmo tempo rompendo com esse real traçando para o olhar do espectador uma imagem prazerosa de absorção, mesmo se ela for construída sobre algum silêncio (do ator) preenchido por música. Uma dramaturgia específica da direção qual seja, a construção de outros textos a partir do texto original do dramaturgo. Tratar-se-ia de um palimpsesto?

A preocupação com a construção de uma “moldura para o ator” também é a tônica do trabalho desenvolvido pelo diretor Kalluh Araújo. Nesse caso, a moldura é estabelecida a partir dos estímulos visuais que o próprio diretor recebe quando aborda o texto pela primeira vez. Ele procura criar imediatamente um espaço pontuado de referências plásticas para auxiliar o trabalho do ator. Cenário, figurino, iluminação e forma da personagem se deslocar pelo espaço são concebidos quase que imediatamente aos primeiros contatos com o texto. Essas referências circunscrevem o espaço de criação de ambos, diretor e ator são, ao mesmo tempo, limite e suporte sobre os quais serão desenhadas as cenas e elaborada a construção da personagem. Aqui, também o ator é considerado como a matéria bruta a ser lapidada e, apesar

da ênfase inicial no aspecto visual, a transformação do seu trabalho é a grande meta da direção que coreografa minuciosamente cada gesto, cada movimento. Para Kalluh Araújo, o ator na verdade não se conhece realmente. Sendo assim, cabe ao diretor mostrá-lo sob outro ângulo, lançar um olhar diferenciado sobre seu trabalho, conduzi-lo para outros lugares. A criação da moldura tem o objetivo de criar um ambiente propício para o estabelecimento de uma relação de confiança com o ator, um espaço onde ele possa se entregar ao diretor e onde o diretor irá iniciar sua escrita. A escrita da direção teatral tem início na conformação do ator, na manipulação de seu corpo, voz, sentimentos e lembranças que serão transformados em signos para a interação com outros signos que irão compor o texto do espetáculo. É o trabalho do diretor que dá forma e sentido ao trabalho do ator. O diretor é definitivamente o duplo do ator.

Por fim temos o trabalho desenvolvido pela diretora Iolene de Stéfano com a atriz Cida Mendes, trabalho que já rendeu três monólogos diferentes: *Concessa Tecendo Prosa*, *Concessa Pindura e Cai* e *Adelaide Pinta e Borda*. Os dois primeiros trabalhos eram focados na vida de uma mulher do interior de Minas Gerais, uma espécie de contadora de causos sob a ótica feminina. Já *Adelaide Pinta e Borda*, cujas anotações tivemos acesso e trouxemos para o presente trabalho, foi uma experiência radicalmente diferente e fruto das inquietações estéticas e éticas tanto da atriz quanto da diretora. Elas pretendiam realizar um espetáculo que falasse da terceira idade, de alguém que vivesse à margem e tinham em mente a imagem da escritora Hilda Hilst que estavam lendo à época. Chegaram então a figura de uma ex-prostituta de 72 anos, rica, bonita, intelectualizada e politizada, porta voz das idéias da atriz e da diretora e que, no palco, iria dizer exatamente o que ambas pensavam sobre vários assuntos, num monólogo que mesclaria ficção e história em tom confessional. Aqui temos uma situação bem diferente das analisadas até então. A diretora também criou uma moldura para o trabalho da atriz, traduzida pelas idéias e pela pesquisa de temas trazidos para alimentar o trabalho de Cida Mendes. Não existia um texto pré-estabelecido, algumas idéias e textos vindos de outras fontes, como “Caminhos de delicadeza”, texto de um autor da cidade mineira de Pará de Minas (de quem a diretora não lembra mais o nome) e que direcionou o conflito central do espetáculo, a relação entre Adelaide e sua amiga Alegria, assim como textos de autoria do escritor Frei Beto. Mas a questão principal aqui é que, diferente dos outros monólogos pesquisados, o texto foi criado pela própria atriz que ao longo dos ensaios apresentava os resultados de sua escrita para a diretora, cortando e acrescentando coisas até chegar ao seu formato final.

Não há, em nenhum dos trabalhos pesquisados, a figura autônoma de um dramaturgista nos moldes apontados por Ana Pais, esse profissional especializado e responsável por fazer a ponte entre o diretor, o dramaturgo e o elenco. Em alguns casos, como o de Ênio Reis e Sérgio Abritta, as figuras do diretor e do dramaturgo se confundiam e o texto foi sendo estabelecido ao longo do processo de criação em função do que era apresentado pelos atores. No caso de Wilson Oliveira, a dramaturgia foi também elaborada pela própria atriz já que o texto de *Querida Molly* não é originariamente teatral, mas parte do romance *Ulisses* de James Joyce, que foi retalhado e adaptado pela própria atriz numa operação tipicamente brechtiana e de acordo com os pressupostos da melhor dramaturgia contemporânea. Mas nesse caso, quando Wilson Oliveira chegou para dirigir o espetáculo, o texto já estava estabelecido. Kalluh Araújo também partiu de um texto já existente. No caso de Iolene de Stefáno as funções de diretora e dramaturgista também se confundem, mas de uma maneira substancialmente diferente. À luz das definições de dramaturgista apresentadas anteriormente, tendo em mente que o trabalho da direção teatral em última instância se refere ao arranjo dos diversos elementos na cena, traduzindo-os em termos de espaço e tempo e como o texto foi construído ao longo do processo de criação pela própria atriz, poderíamos dizer que o trabalho de dramaturgista precedeu ao da diretora, pois ao mesmo tempo em que fornecia elementos para a criação da atriz, alimentando-a com referências históricas e literárias, coube à diretora selecionar, compilar, adaptar e editar a matéria prima textual trazida pela atriz. Sua transcrição para as dimensões espaço-temporais do teatro fizeram parte, sem dúvida, de um segundo momento da criação do espetáculo.

CAPÍTULO 3 – A análise do processo de criação em três espetáculos

Partimos agora para a análise do percurso de três espetáculos teatrais os quais tivemos a oportunidade de acompanhar de maneira direta e indireta. São eles *Quando o Peixe Salta*, montagem do Oficina do Galpão cuja estréia se deu no final de 2006, *Don Juan no Espelho*, produção da Insight Comunicação e Cultura que estreou em maio de 2009, e *Poema do Concreto Armado*, montagem da Trupe Teatro de Pesquisa cuja estréia se deu em novembro de 2009. Nos casos em análise, não se trata de trabalho de grupos teatrais estáveis. O Oficina é um curso de aperfeiçoamento para atores profissionais criado pelo Grupo Galpão de Belo Horizonte e cuja primeira edição se deu em 1998. *Quando o Peixe Salta* foi a nona montagem dessa oficina, que geralmente trabalha sobre determinado tema e sua conclusão é um espetáculo apresentado no espaço mantido pelo Grupo Galpão. Já a Insight é uma produtora teatral independente sem um grupo de atores fixos, trabalhando com a seleção de elencos variados. A Trupe Teatro de Pesquisa possui a constituição de um grupo teatral. Existe a figura de um diretor artístico que comanda o grupo, fornecendo-lhe o estímo estético sobre a qual trabalha, mas não existe um grupo fixo de atores. Alguns atores trabalham com mais constância com o diretor e outros atores são convidados. Os materiais analisados, nossos documentos de processo nos casos em estudo foram bastante variados e os procedimentos dos diretores envolvidos foram razoavelmente diversos, dada a natureza distinta dos trabalhos em análise.

De *Quando o Peixe Salta*, tivemos acesso à cerca de duzentos documentos cedidos pela dupla de diretores Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli, bem como duas versões do texto definitivo - estabelecido ao longo do processo de montagem - além das conversas iniciais com Rodrigo Campos, de um artigo produzido pela dupla de diretores explicando o processo de criação da peça e também a uma gravação do espetáculo que nos foi fornecida pelo Centro de Pesquisa do Galpão - Cine Horto. Já de *Don Juan no Espelho e Poema do Concreto Armado* tivemos uma participação mais ativa já que, em ambos os casos, acompanhamos os ensaios basicamente desde o princípio do processo. No primeiro caso fomos permitido pela direção acompanhar os ensaios na condição de pesquisador convidado, posição que, como se verá adiante, seria alterada ao final do percurso. No segundo caso nossa participação foi como um dos atores envolvidos na criação do espetáculo. Tivemos assim a oportunidade de vislumbrar dois processos de criação *in loco*. Em ambos os casos, nossos documentos de processo são constituídos pelas anotações tomadas durante os ensaios

transcorridos entre os meses de novembro/2008 e princípios de abril/2009 (No caso de *Don Juan no Espelho*), um mês e meio antes da estréia quando o diretor inicial, Luiz Otávio Carvalho, abandonou o processo. Em *Poema do Concreto Armado*, nossas anotações se referem ao período de ensaios que ocorreu entre os meses de agosto e novembro/2009.

3.1 Pontos de partida

A busca por um ponto de partida da construção da obra de arte talvez seja uma busca inglória se pensarmos a criação artística como um processo em rede onde se relacionam diversas ações de igual relevância e que prescindem de qualquer hierarquia. A exemplo do mapa de interações proteína-proteína de Hawong Jeong⁹ onde se observa uma intrincada ramificação, sempre aberta a novas possibilidades como fruto de tal relação. Onde está o princípio e onde reside o fim são dois momentos difíceis de precisar, mesmo por que as diversas ramificações se abrem para novas possibilidades de ramificações fazendo da obra um sistema aberto para o infinito.

Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colaprieto, 2003). Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. Cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial também apenas um dos momentos do processo. Ao mesmo tempo, os ditos “pontos iniciais e finais” das obras são também em rede, ou seja, referem-se a diferentes momentos interconectados, daí a dificuldade de flagrá-los com precisão. Quando se tenta a determinação desses pontos, encontra-se a dispersão. As anotações dos artistas mostram muitas vezes diversas referências a possíveis inícios e inúmeros pontos finais de um processo. (SALLES, 2006:26)

Mesmo tendo em mente essa dificuldade em precisar um princípio, que o momento do nascimento efetivo da obra esteja cercado por densa nuvem de indefinições, podemos, no entanto, localizar o instante (ou os instantes) inaugural do processo que é a decisão de se fazer um espetáculo. Quando começa uma montagem teatral? Muitos espetáculos começam sem ter um norte estabelecido. Começam apenas pelo desejo ou pela necessidade de comunicar algo. O que dizer e o como fazer são decisões muitas vezes tomadas ao longo do processo de criação. Isso é verdade principalmente em se tratando de espetáculos que a

⁹ SALLES, Cecília A: *Redes de Criação: Criação como rede*. São Paulo, 2006, p.25.

princípio não possuem um texto definido. Como vimos anteriormente, nos processos de criação dos monólogos *Pés Negros nas Estrelas*, *Perdido Por Um*, *Perdido Por Mil* e *Adelaide Pinta e Borda* o texto foi sendo estabelecido por ator/atriz e diretor no decorrer do processo.

Também foi assim na maioria das pesquisas desenvolvidas pelo Oficinão do Galpão desde sua primeira edição em 1998. Em apenas três ocasiões, em mais de dez anos de percurso, o processo de construção de um espetáculo partiu de um texto pré-definido. Em todas as demais edições, incluindo o objeto de nosso estudo, *Quando o Peixe Salta*, o texto foi sendo tramado ao longo dos ensaios seja por um único dramaturgo ou por um grupo de pesquisa em dramaturgia, seja pela própria direção e pelos atores. Os organizadores do Oficinão, curso de reciclagem para atores profissionais de diferentes formações, em geral procuraram a construção de espetáculos que não tivessem um texto previamente definido, mas uma busca teatral onde o que se tinha era apenas um tema como ponto de partida, levando às últimas conseqüências o que Barthes dizia acerca da teatralidade: *O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se constrói em cena a partir do argumento escrito.* (BARTHES apud UBERSFELD, 2005:5)

O proponente do presente trabalho participou como ator da segunda montagem do Oficinão que produziu o espetáculo "*Caixa Postal 1500*". Para a montagem, que estreou em janeiro de 2000, foi trabalhada a questão dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Todo o esforço de criação foi voltado para esse tema. Trabalharam em conjunto duas equipes distintas uma servindo de espelho para outra, numa primeira tentativa (em Belo Horizonte) do que atualmente é denominado no meio teatral de "processo colaborativo". A equipe de atores trabalhava com a improvisação das cenas e uma equipe de dramaturgos assistia a tais improvisações e escrevia novas cenas baseadas nestas apresentações, propondo novas idéias para os improvisos.

Quando o Peixe Salta seguiu passos parecidos, mas o processo criativo não seguiu propriamente os moldes do processo colaborativo, mas os da criação coletiva. Aqui se faz necessário estabelecer uma distinção entre esses dois procedimentos criativos. Os espetáculos construídos a partir de um processo coletivo de criação tiveram início nos anos 60 do século passado quando, aliado a um esvaziamento da autoridade do autor, o ator conquistou uma posição mais autônoma dentro do processo de criação, deixando de ser mera marionete a serviço de idéias alheias. Influenciados pelas teorias de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e pelo grupo Living Theatre, os grupos teatrais se multiplicaram no Brasil optando por uma forma de trabalho diferenciada, investindo na produção cooperativa e se

libertando da necessidade de fazer um teatro comercial. Ao mesmo tempo, o aumento dos grupos teatrais apontou para o desenvolvimento de novos temas não explorados nos textos disponíveis, fazendo-se, pois, necessário que textos novos fossem criados. Essa tarefa de criação dos textos foi abraçada por muitos grupos nesse período, textos baseados nas improvisações dos atores. Mas o que diferencia a criação coletiva do chamado processo colaborativo desenvolvido a partir da década de 90 do século passado é a presença do dramaturgo. Na criação coletiva, o diretor era o responsável pela costura das cenas que iam sendo criadas pelos atores. Nicolete (2002) nos dá, para esse caso, um exemplo bem ilustrativo:

No caso do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, Hamilton Vaz Pereira atuou, desde o primeiro trabalho, como “uma espécie de depurador da criação.” (Fernandes, 2000, p.38) Era ele quem propunha exercícios e jogos, improvisações que estimulassem a criação de cenas e situações. No período de preparação da peça *Trata-me leão*, após a seleção de fragmentos por parte da equipe (contos, letras de música, cenas de filmes, poemas, que traduzissem aquilo sobre o que queiram falar), Hamilton anotou os ingredientes principais e, a partir desses núcleos de assunto, iniciou a redação de pequenas cenas, que ia submetendo à aprovação do grupo. Feito esse primeiro esboço, escritores, fotógrafos e músicos, amigos da trupe, foram convidados a escrever outros quadros da peça, numa experiência de inserção da sua comunidade cultural no processo criativo. (NICOLETE, 2002: 3)

O processo colaborativo parte dos mesmos pressupostos da criação coletiva, é igualmente baseado em improvisações, discussões, toda a equipe participa ativamente do processo, porém existe a figura de um dramaturgo autônomo que recolhe todo o material desenvolvido e dá o devido tratamento. *É ele quem tem maiores condições de identificar lacunas, desequilíbrios, falhas e saná-los; promover realocações, alterações, esclarecimentos, assinando como seu esse arranjo dramático.* (NICOLETE, 2002:3) Essa responsabilidade pelo texto final não implica autoria absoluta. A autoria do texto continua nas mãos do coletivo. O dramaturgo assina um texto que é recheado de interferências e contaminações de todo o grupo.

Em nenhum dos espetáculos estudados temos a figura de um dramaturgo autônomo. Os três espetáculos foram criados sobre bases diferentes. Em *Quando o Peixe Salta* não temos um texto definido. Temos no máximo a existência de um tema, o tempo, perseguido inicialmente pelo coletivo, mas abandonado no decorrer do processo. Todo o texto foi

criado a partir das improvisações, discussões e montagem de cenas, mas, da análise dos documentos de processo fornecidos pelos diretores, não se enxerga a figura de um dramaturgo autônomo responsável por recolher as diversas idéias e ordená-las num texto definitivo ou de um dramaturgista responsável por fazer a ponte entre o dramaturgo e os outros componentes da equipe. Tal trabalho foi desenvolvido concomitantemente por atores e diretores, com preponderância dos últimos que costuraram a versão final do texto.

Já *Don Juan no Espelho* seguiu trajetória bem diversa. O texto já existia. Trata-se de uma criação do ator e dramaturgo Márcio Miranda (também produtor do projeto), premiada com o segundo lugar no Primeiro Prêmio Minas de Dramaturgia. O trabalho que o diretor Luiz Otávio Carvalho fez sobre o texto pré-dado foi o de cortá-lo e em algumas vezes “montá-lo” para torná-lo mais adequado à encenação concebida. Tal trabalho não foi compartilhado com todos os atores, apenas um ator (um dos protagonistas da montagem) e o próprio autor do texto (e igualmente protagonista) trabalharam em conjunto com o diretor. O dramaturgo Márcio Miranda chegou mesmo a reescrever algumas cenas, especialmente as do final da peça, à medida que os ensaios avançavam. A idéia de escrever um texto a partir do mito de D. Juan partiu de um desejo do autor e ator em encenar uma obra nova que pudesse expressar algumas preocupações que o perturbavam na época. Lendo alguns textos teatrais chegou ao *Don Juan* de Molière que o interessou mais que os outros textos, mas que ainda não era exatamente o que procurava. A partir da obra de Molière buscou se aprofundar no tema lendo também a versão de José Zorilla (do século XIX), diversos estudos sobre o mito, a ópera *D. Giovanni*, de Mozart e enfim se lançou na tarefa de escritura do texto abordando os temas da solidão, do vazio experimentado no meio público e da culpa.

A história do diretor Yuri Simon com o texto de *Poema do Concreto Armado* é bem antiga e remonta à época em que ele foi escrito quando diretor e dramaturgo eram colegas no Teatro Universitário da UFMG, em fins da década de 80 do século passado. Posteriormente Yuri realizou duas montagens amadoras do texto, uma na década de 90 e outra nos primeiros anos desse século. *Poema do Concreto Armado* é uma fábula sobre um mundo pós-consumo onde, na impossibilidade de se consumir algo já que todas as reservas de matérias primas estão esgotadas, os indivíduos vivem do que conseguem reciclar no lixo.

Voltemos à questão dos princípios, a do nascimento do espetáculo. De onde surgiu *Quando o Peixe Salta*? Quais foram seus pontos de partida? Aliás, por que esse título? Havíamos assistido ao espetáculo em duas ocasiões e tínhamos em mãos uma pasta fornecida pelos diretores com cerca de duzentos documentos desordenados. Esboços de cenas, textos, desenhos, diagramas, comentários sobre a atuação de atores, programas de

outros espetáculos, matérias de jornal e duas versões do texto definitivo, um conjunto de pegadas, diário desordenado do processo de criação, testemunha de um projeto poético em gestação, memória viva das relações que o artista manteve com os outros artistas com os quais dialogou e com seu entorno.

Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (SALLES, 1998: 37)

Como, dentro desse caos, reconstituir o caminho percorrido e entender seus desdobramentos? Para tentar compreender esse conjunto de pegadas resolvemos dividir o material disponível em blocos por assunto já que não tínhamos (com poucas exceções) idéia de como poderíamos ordenar tais documentos cronologicamente.

Num primeiro bloco colocamos as anotações dos diretores que diziam respeito à série de depoimentos/workshops de artistas ministrados durante o *Oficinão*¹⁰. Inicialmente, pela análise de tais registros, bem como a conversa preliminar com o diretor Rodrigo Campos, é revelado que o tempo foi o tema que primeiro interessou ao coletivo de criadores, foi o fio condutor original. Tal preocupação pode ser atestada por um conjunto de documentos dos quais faz parte uma entrevista publicada em um jornal de Belo Horizonte com o escritor escocês Carl Honoré sobre o lançamento de seu livro *Devagar*. O livro, assim como a entrevista, trata de um movimento social conhecido como *slow movement* que em linhas gerais trata de colocar em xeque o culto da velocidade que impera em nossos dias. Não é possível determinar em que momento essa entrevista foi acessada, mas é certo que seu conteúdo ecoou no interior do espetáculo. Carl Honoré constata que vivemos numa época regida pelos ditames da velocidade, especialmente nas duas últimas décadas quando isso se tornou uma espécie de patologia. Em outras palavras, constata que a humanidade está, em determinado sentido, condicionada por esse culto à velocidade que é um dado cultural, por isso defende um processo de desaceleração, de “descondicionamento”.

¹⁰ CAMPOS, Rodrigo; MENCARELLI, Fernando. Quando o Peixe Salta. Ictiocultura experimental – como criamos o peixe. In: Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto – *Oficinão*, volume3 – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009. 128 p.

A preocupação com o tema do tempo pode ser observada também em diversas anotações sobre aulas de física onde são tratadas questões relativas ao tempo e ao espaço, desde a antiguidade (Aristóteles) até a física contemporânea (Maxwell, Einstein), o que nos faz pensar que tenha sido o eixo organizador do projeto poético. Ocorre que a questão do tempo vai ser abandonada no decorrer do processo de criação do espetáculo em favor de outra temática: a da dicotomia liberdade x condicionamento. A marca deixada pela entrevista de Carl Honoré é nítida.

Há também outras anotações bem sugestivas e cujos ecos podemos constatar posteriormente no próprio espetáculo. Os atores selecionados para o trabalho e a equipe de direção participaram do ECUM - Encontro Mundial de Artes Cênicas, cujo tema foi "O Teatro em Tempos de Guerra". Da participação no evento encontramos anotações como: *coletivos - experiências de contra poder... Trabalhe os 'sem'... Mudança social pela base e não pelo poder - feminino... Criação ># transgressão... Nessa época a informação não ajuda a reagir, ao contrário dá uma sensação de impotência... Ser informado # experimentar... Mesmo no efêmero pode haver algo irreversível... Mais de uma verdade em cena = caráter de conflito... Queda do mito do futuro = promessa... Futuro = ameaça/hoje, como resistir/criar numa época obscura? Criar um mundo melhor que o atual (...) na lógica do afrontamento... Além de injustiças locais... A utilidade do inútil... O sistema empurra/coloca a arte para a 'via de excelência', quer disciplinar o corpo porque o corpo é instrumento e resistência... Por isso não precisa transmitir mensagem... Por que são lugares de resistência em si.* Há outras anotações sobre o sistema capitalista, as relações entre arte e mercado, o problema das leis de incentivo, etc.

Mas há também anotações de uma aula com o artista plástico Marcelo Kraiser, cuja informação que julgamos ser a mais importante é a de que estaríamos numa *época do modelo confessional - artistas confessam*. No verso de tais anotações há um desenho do mapa do estado de Minas Gerais com algumas cidades assinaladas. Há outras anotações, num outro documento, sobre outro mapa do estado, locais fora de Minas, estradas, vários nomes superpostos de cidades e à margem do documento a seguinte inscrição: *Divisa - personagens a beira de... Em situação limite, cenas e personagens de cidades situadas na divisa do estado de MG com os demais*. Então, no meio de tais anotações, descobrimos o programa do espetáculo *BR-3*, do Teatro da Vertigem, cujo eixo temático reside na discussão entre centro e a periferia. A ação transcorre em três localidades distintas: Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo, Brasília e Brasiléia, cidade do Acre na fronteira com a Bolívia, por onde passa o tráfico de cocaína. Conforme afirma o diretor

Antônio Araújo, o ponto de partida para o projeto foi uma pesquisa sobre uma possível identidade brasileira realizada a partir de três regiões bem distintas do país. No intuito de recolher material para a criação, toda a equipe (diretor, dramaturgo, dramaturgista, atores, músicos, figurinista, iluminador, cenógrafo) fez uma viagem de ônibus partindo de São Paulo até o Acre. O Teatro da Vertigem tem como uma de suas marcas a escolha de locais pouco ortodoxos para apresentação de seus espetáculos. Nas montagens que compõe a *Trilogia Bíblica* foram utilizados uma igreja, um hospital e um presídio. Em *BR-3* o grupo escolheu nada menos que o Rio Tietê. Da mesma maneira que esse rio corre do litoral para o interior, emulando a própria viagem que o grupo fez em direção ao interior do Brasil, o público, ao acompanhar o espetáculo em diversos pontos do curso do rio, é convidado a fazer a mesma viagem onde Brasília é evocada no monumental e nos viadutos (Cebolão, Anhanguera, ponte CPTM), enquanto Brasilândia é recriada debaixo das pontes Atílio Fontana e dos Remédios e Brasília acontece ao ar livre, nas margens do rio.

É preciso dizer que o projeto nunca pretendeu a reprodução fotográfica ou documental desses três locais. Sempre foi, muito mais, a maneira como nossa sensibilidade e nossa imaginação foram provocadas pelos espaços. Nesse sentido, é nossa experiência de passagem por esses três lugares que vem para o espetáculo, e não o compromisso com uma fidelidade mimética. *BR-3* é o modo como esses lugares nos atravessaram. (ARAÚJO, 2006:17)

Se o público é convidado a fazer uma viagem, seguindo o Rio Tietê, do centro para o interior do país, *Quando o Peixe Salta* faz convite semelhante. Na verdade duas viagens são propostas no espetáculo: a primeira é a fuga da personagem principal Jota que, contrariando todas as expectativas de seu grupo social, não volta para casa e inicia uma viagem particular de descoberta detonando as viagens e descobertas de seu próprio grupo. A primeira cena do espetáculo acontece na rua em frente ao teatro, é o momento da recusa de Jota, de sua fuga, é o momento em que a platéia também é convidada a fazer uma viagem rumo ao interior, da rua para dentro do teatro, do espaço da liberdade para o coração de uma sociedade condicionada pela repetição. Se o grupo paulistano se lançou na aventura de tentar descobrir uma identidade brasileira visitando e se deixando atravessar pelos diversos brasis imersos nesse continente, o Oficinão, bem mais modesto, buscou descobrir uma identidade para o espetáculo que estava construindo primeiro pela exploração de diversos espaços geográficos cuja memória ficou guardada na encenação na forma de vídeos gravados em alguns lugares de Belo Horizonte (uma praça, um estádio de futebol vazio de onde Jota fez alguns contatos

com sua antiga realidade). E depois por algumas vivências da equipe num sítio nas cercanias da capital mineira, de onde será retirada a noção central do espetáculo: a vida no curral.

Salles (2004) diz que o artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão total de seus propósitos e os próprios diretores confessam, no documento em que apresentam o seu trabalho de criação, que a temática do tempo foi abandonada ao longo do percurso em favor dos temas do condicionamento individual e da liberdade. Temas que já estavam latentes na discussão sobre o tempo, trazida para o grupo pela entrevista com o escritor Carl Honoré. Ao analisar as anotações sobre o processo de trabalho dos atores, podemos verificar que a questão do condicionamento individual, do confronto com a realidade, foi expressa na forma da relação das personagens com a rotina, da luta contra a rotina. Ora, tal colocação não seria ela própria uma manifestação da temática do tempo em outros termos? Isto é, a idéia original foi transformada, mas tal transformação pode ser entendida como um desenvolvimento natural da primeira idéia, tudo se constrói a partir de algo já existente. Nessa perspectiva, a criação artística nunca parte do nada.

Por outro lado, a experiência do Teatro da Vertigem no espetáculo *BR-3* pode ter contaminado o processo de criação do *Oficinão* pelo exemplo: a busca do grupo por uma identidade para o Brasil, para um espaço novo que foi o rio, transfigurou-se na busca de espaços da cidade que pudessem revelar a situação da personagem principal, a multidão, o vazio (a praça pública e o estádio deserto), bem como a intuição da sociedade como um grande curral, espaço para o condicionamento (tempo). Assim estão unidos dois fios diferentes para uma mesma trama. Os documentos de processo, registros materiais do processo criador, *retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo*, (SALLES, 1998:17) rastros deixados pelo artista, peças de um quebra-cabeça. Cabe ao pesquisador genético, interessado em descobrir uma estética do movimento criador, deslindar tais pistas.

3.2 A moldura e a autonomia do trabalho do ator

Quando nos debruçamos sobre o processo de criação de monólogos, observamos que uma das tarefas básicas do diretor consiste em criar uma “moldura para o trabalho do ator”, um espaço de troca entre direção e atores, um suporte estético e ideológico para a construção do trabalho, um enquadramento da atuação, tarefa de definições e redefinições constantes. Como se deu a construção dessa “moldura para o ator” nos espetáculos analisados? É o que pretendemos abordar aqui.

Em *Don Juan no Espelho* duas histórias são contadas: uma primeira sobre um escritor (Victor) que tem dificuldades em encontrar um editor para seus livros - dificuldade que o faz problematizar seu ofício de escritor e sua própria criatividade que está em crise - e sua relação de aproximação e afastamento com a esposa (Clara), ex-cantora lírica. Curioso é que esse espetáculo trata, em parte, de problemas afeitos ao próprio processo criativo. As angústias e indefinições do personagem central, Victor, parecem refletir as próprias angústias e contradições do autor que, como já foi dito, queria um texto que expressasse algumas perturbações que o afligiam na época. O recurso encontrado pelo autor foi colocar o personagem de D. Juan num labirinto especular em que aparece ora como criatura, ora como criador deixando para a platéia decidir quem na verdade escreve o quê, como se o autor, que tomou como molde para sua escrita um clássico da literatura universal, quisesse ocultar sua autoria.

Voltando ao enredo da peça, uma vez estabelecida a crise de Victor com seu processo criativo, a própria personagem D. Juan emerge na cena vinda dos confins da imaginação do autor e dialoga com ele num delírio muito próximo ao descrito por Pirandello em *Seis Personagens em Busca de um Autor*. Também aqui, D. Juan é uma personagem carente de desenvolvimento e necessita da força do criador para fazê-lo existir. A partir do contato entre criador e criatura desenrolam-se duas histórias paralelas e complementares: a da personagem D. Juan e sua relação com três mulheres distintas: Carmen, Ana e Aminta, noiva do camponês Batrício (situação adaptada do texto original de Molière) e a história do próprio Victor e de sua relação delirante com a esposa, Clara, ela própria um devaneio do escritor. Por outro lado, a condição de Victor nos parece similar a da personagem Alaíde do clássico *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. O enredo rodrigueano se desenrola em três níveis distintos: o da memória, da realidade e da alucinação. A primeira vista Victor se move entre a realidade e o devaneio de sua criação que toma forma diante de seus olhos. Num segundo momento, a realidade corporificada em sua relação com a esposa Clara, revela ser também uma alucinação, pois na realidade Clara já está morta quando o espetáculo começa e o que Victor faz ao recriar a morte da camponesa Aminta, situação existente no clássico D.Juan, é evocar a morte da própria esposa devolvendo ao teatro a condição de espaço destinado à purgação das paixões, sem que essa purgação, no entanto, se dirija aos espectadores.

Imitando a realidade, o autor Márcio Miranda coloca sua personagem, o escritor Victor, a reproduzir em cena o que se passa em um processo criativo. Ele também não cria do nada, mas se alimenta primeiro de uma fonte universal (o mito) e depois transfere para o

texto sob a forma de ficção o conjunto de suas experiências com a esposa Clara. Tal amálgama, no entanto só foi possível depois que o processo criativo chegou a um impasse. Tal impasse no texto é representado pelo surgimento da personagem D.Juan que coloca a escrita de Victor em cheque. O processo de criação que estava estagnado e que fora interrompido pelo autor é retomado sob novas bases. Mais adiante há novo impasse quando D. Juan decide conquistar Aminta, reencarnação de Clara, e comunica tal fato ao autor. O impasse não impede que processo continue, mas faz com que o próprio autor reelabore seu desenvolvimento colocando agora a personagem D. Juan à prova. As crises e interrupções do processo criativo não significam necessariamente a morte do processo, muitas vezes é a própria possibilidade de continuidade. Seguindo o pensamento de Salles (1998), toda interrupção é, potencialmente, um recomeço.

Em *Don Juan no Espelho* temos uma das formas de escrita contemporânea citadas por Sarrazac (2002), a do metadrama. Estamos diante de uma obra teatral que, por sua vez, fala de um outro texto teatral, cujo desenrolar corre paralelo ao que seria a trama principal numa superposição de realidades. Ao final do enredo, com a súbita inversão de papéis, o próprio Victor revela ser ele também uma alucinação ou uma criação da personagem D. Juan, sendo a morte de Clara uma re-criação da morte de Aminta para uma purgação de D. Juan. Jogos. O público é convidado a entrar numa caixa de espelhos, num labirinto que por sua vez nos remete a escrita fantástica de Borges. Como vimos anteriormente, a adaptação e o recorte, são procedimentos típicos da dramaturgia contemporânea pelo menos desde Brecht. O autor alemão, mais de uma vez, lançou mão de clássicos da literatura universal para atender seus objetivos.

Parafraseando Pais (2004), talvez a montagem de clássicos só tenha sentido hoje em dia se conseguirmos retirar dessas obras seu potencial de referência aos dilemas da atualidade. O que Márcio Miranda fez ao escrever *Don Juan no Espelho* não foi uma adaptação no estilo brechtiano, mas a partir do original de Molière, cruzar uma série de procedimentos dramáticos empregados pelos autores ao longo das últimas décadas, colocando em diálogo um clássico do século XVII (e antes disso com um mito mais antigo que sua primeira versão literária) com o teatro e a literatura do século XX.

3.2.1 As ações físicas e a moldura em *Don Juan no Espelho*

Uma vez que o texto já estava dado, a seleção dos atores e a destinação dos papéis foram umas das primeiras tarefas da direção. Tal seleção foi feita personagem por personagem e os atores foram escolhidos levando-se em conta a relação entre suas características físicas e as especificidades de cada personagem. Podemos dizer que nesse momento específico, onde ainda não temos configurada a obra de arte, mas apenas a intenção em fazê-la, que o olhar lançado pelo diretor sobre os atores escolhidos já é um prenúncio do que Salles (2004) aponta ser um dos momentos transformadores especiais que podem ser verificados ao longo do processo criador: a percepção e a seleção de recursos artísticos.

A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação de uma nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais. (SALLES, 1998:90)

O olhar do diretor já traz uma perspectiva específica, já é uma leitura sobre o objeto o texto, um recorte, um enquadramento, uma visão sobre a fábula a ser contada. O primeiro material manipulado pela direção é o ator, seu corpo, sua voz, sua memória e sentimentos. Em muitos casos o diretor irá escolher esse ou aquele ator para determinado papel baseando-se em suas concepções sobre as personagens e o texto. Percepção e seleção andam aqui juntas. A construção da “moldura para o ator” é fruto dessa perspectiva, desse primeiro recorte dado pela direção para alcançar seus objetivos com o texto.

No caso de *Don Juan no Espelho* como foi constituída tal moldura? Sendo um estudioso da obra de Constantin Stanislavski (Luiz Otávio é professor no curso de Teatro da UFMG), a ênfase de seu trabalho foi fornecer os elementos que pudessem permitir ao ator trabalhar com o método das ações físicas e com a noção de reação. No processo de montagem, chegamos a acompanhar 24 ensaios entre os meses de novembro/2008 e abril/2009, entrecortados por três recessos durante os trabalhos. Nos ensaios dos meses de novembro, dezembro e parte de janeiro, os atores realizaram uma série de exercícios de deslocamento para auxiliar a percepção corporal da dicotomia entre leveza e peso. O

objetivo da direção era o desenvolvimento de ações e não de qualidades. E já que falamos em percepção artística, no olhar lançado sobre a realidade e transformado pela imaginação em poesia, fazemos aqui uma observação sobre o papel de espectador que é atribuído à direção no processo de criação teatral. Para Grotowski, o diretor é um espectador privilegiado:

E evidente para mim que o trabalho do diretor é ser espectador de profissão. É um ofício muito preciso. Por que, por exemplo, certos grandes atores são péssimos diretores - no sentido do trabalho com outros atores, não da encenação espetacular? Isso acontece porque a relação do ator com o espectador é bem específica. O ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador (...) O diretor é alguém que ensina aos outros algo que ele mesmo não sabe fazer. Mas exatamente, se sabe: eu não sei fazer isto, porém sou um espectador”, nesse caso pode vir a ser criativo. E pode tornar-se até mesmo um técnico, porque nisso há uma técnica complexa. Só que não se pode receber essa técnica em escola alguma, a aprendemos só com o trabalho. (GROTOWSKI, 2007:212-214)

Por ser substancialmente um espectador privilegiado, o olhar do diretor é o primeiro dado na configuração do espetáculo teatral. Um olhar seletivo, inquiridor, provocador. Um olhar que conclama o ator ao trabalho criativo, tirando-o do lugar quando ele se repete, colocando-lhe novas dúvidas sempre que julga ter chegado a um ponto satisfatório em seu trabalho. Ao longo dos primeiros dois meses de ensaio do espetáculo *Don Juan no Espelho*, o diretor Luiz Otávio Carvalho praticamente não desenvolve a construção de cenas. Sua preocupação é dotar os atores de elementos que os auxiliem na preparação de um repertório de ações físicas. Ele sempre propõe exercícios numa preocupação didática que o aproxima de Grotowski, para quem, o diretor espectador é também um educador, um formador do trabalho do ator¹¹. O diretor não aceita respostas fáceis aos desafios que coloca usando de um artifício maiêutico para questionar o trabalho dos atores durante os exercícios: Para que o exercício? Qual o objetivo do exercício para o trabalho? Ao mesmo tempo em que os alimenta com definições retiradas de Rudolf Laban¹². Desse modo, os atores trabalham

¹¹ Nemirovitch-Dantchenko, professor, dramaturgo e colaborador de Constantin Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, definiu as seguintes funções que caberiam ao diretor teatral: organizador, espelho para o ator e pedagogo, funções perfeitamente verificáveis no estabelecimento do que chamamos de “moldura para o ator”.

¹² Rudolf Laban (1879-1958) foi dançarino, coreógrafo e um dos maiores teóricos da dança no século XX, considerado o pai da dança-teatro. Desenvolveu uma metodologia de análise do movimento que lhe permitiu ter uma compreensão mais abrangente da movimentação humana em geral. A partir de tais estudos chegou a uma minuciosa formulação dos movimentos e suas combinações objetivando uma maior precisão. Em sua análise lança mão de figuras geométricas para dar suporte à movimentação do ator-dançarino. Laban propõe a escala

diversos tipos de movimentos considerando as diferenças de tempo (ritmo rápido/lento/moderado), fluência (movimento contínuo/intermitente), peso (corpo leve/pesado, corpo no chão/fora do chão), espaço (linhas de deslocamento horizontais/verticais/diagonais). Há também, na equipe de produção, uma preparadora corporal que assumiu a função de assistente de direção, a bailarina Ana Amélia Cabral.¹³

O primeiro encontro com a preparadora corporal aconteceu no ensaio de 25.11.2008. Naquele dia ela propôs uma série de exercícios plásticos onde os atores foram divididos em duplas. Num primeiro momento um dos atores da dupla propõe um exercício no ritmo de uma música dada e seu companheiro o imita invertendo posteriormente a relação. Na sequência foram propostos novos exercícios de contração (um ator fica defronte ao outro como num espelho, o colega o toca em determinada parte do corpo e ele faz movimentos de contração como se fosse uma bola esvaziando). Na evolução do trabalho desse dia, cada ator foi instado a fazer uma sequência de seis movimentos de contração/expansão e mostrá-lo para um colega, depois o exercício foi invertido até que a série de exercícios tivesse sido memorizada. Posteriormente o mesmo trabalho foi apresentado em ritmos alternados. O objetivo de toda essa série de trabalhos plásticos-ritmicos foi o de desenvolver nos atores a capacidade de trabalhar as famosas ações físicas de Stanislavski¹⁴ que, de acordo com a direção, deveriam ser a base para a construção das respectivas personagens.

O termo ação física é um tanto quanto controverso na obra do mestre russo devido principalmente a problemas da tradução de suas obras (geralmente traduzidas da versão inglesa e não diretamente do russo) e da recepção de suas idéias nas diferentes partes do planeta. Muitas dessas idéias chegaram ao Brasil pelo viés norte-americano de Lee Strasberg e Stella Adler. Tomamos a noção de ação física como é descrita pelo pesquisador Luiz Otávio Burnier, uma das fontes teóricas indicadas aos atores pelo diretor Luiz Otávio Carvalho¹⁵:

dimensional, respeitando as relações de altura, largura e comprimento das figuras geométricas (cubo, tetraedro, octaedro, etc). Segundo tais estudos, movimentos dramáticos poderiam ser realizados nas posições dos vértices de tais figuras. Suas pesquisas sobre o movimento tiveram muito impacto na educação, fonoaudiologia, psicologia, teatro, dança, música, artes e educação física.

¹³ Ana Amélia Cabral foi dançarina do Grupo Transforma que nos anos 70 e 80 desenvolvia um trabalho que praticamente ignorava as fronteiras entre dança e teatro.

¹⁴ Para o grande mestre russo, as ações físicas são o principal elemento da expressividade no palco.

¹⁵ Para entender a noção de ação física, Luiz Otávio Carvalho toma como base os seguintes textos: o capítulo III – Da Ação, do livro de Stanislavski, “A Preparação do Ator”, o Capítulo 1 – Ação Física (e vocal): A unidade mínima do “texto” do ator, do livro de Luiz Otávio Burnier, “A Arte de ator – Da técnica à representação e o texto de Jerzy Grotowski, “Resposta a Stanislavski”.

As ações físicas, tal qual concebidas por Stanislavski, são evidentemente as ações feitas pelo ator. Uma tentativa de abordagem visando a uma definição que una os conceitos de ação de Decroux, Stanislavski e Grotowski deverá levar em conta que o termo *ação física* se refere, sobretudo e antes de mais nada a: 1) *ação*, algo (um impulso, um *élan*) que nasce do *tronco* (da coluna vertebral); e 2) ela é *física*, ou seja, corporificada no momento mesmo em que nasce.”Para evitar confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavski falou de ações físicas. Pode-se dizer física justamente por indicar objetividade; quer dizer que não é sugestivo, mas que se pode captar do externo (Grotowski,1988)”. (BURNIER, 2001:35)

As ações físicas seriam assim unidades mínimas das ações. Não importando sua extensão, mas conforme observa Burnier (2001), são justamente as ações menores que Stanislavski teria chamado de ações físicas. Ela pode ser considerada como a menor partícula viva do que poderíamos chamar de texto do ator. Por texto do ator, seguindo a argumentação de Burnier (2001), definimos como sendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. As ações físicas são, portanto a base de uma dramaturgia da atuação.

Há, pois, uma preocupação em retirar dos atores toda a carga de vícios trazidos de outros trabalhos: a tendência de criação de movimentos mecânicos, mímica fácil ou movimentos supérfluos. Despertá-los para a necessidade da atenção e concentração, para a urgência de se estabelecer uma codificação mínima com o público. Tal codificação só pode haver se o ator tiver domínio sobre isso, em Burnier chamado de “texto do ator”. No caso em questão, como a montagem de D. Juan já parte de um texto dado, a arte do ator não residiria propriamente no que ele fala, mas na forma como ele fala.

Ele é um “autor de música dramática: a que ele compõe, mesmo sem tomar nota, para as palavras daquele que leva o nome de autor” (Decroux, 1963, p.52). O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em *como* ele vive e reinterpreta suas ações assim desenhadas e delineadas . Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. (BURNIER, 2001:35)

Ações que pudessem ser ordenadas numa espécie de partitura individual para que finalmente, da relação entre as diversas partituras, pudessem nascer as próprias cenas, a “música” a ser executada pelos atores. Dentro da perspectiva de que a fala de cada ator

surgisse de uma necessidade advinda das próprias ações fosse um coroamento dessas ações, realizando o que Eugênio Barba (1985-2010) chama de casamento dos três idiomas básicos do teatro: o idioma verbal, ou seja, o texto; o idioma sonoro, isto é, a maneira como eu falo e as ações físicas.

Discutindo os aspectos do teatro pós-dramático postulados por Lehmann no que se refere ao trabalho do ator, Bonfitto (2009) coloca a necessidade de estabelecermos uma diferença entre “representação” e “apresentação”. A representação é vista por uma de suas implicações que seria a referencialidade que envolve *o reconhecimento da existência no objeto ou campo de observação de códigos e convenções sócio-culturais*. (BONFITTO, 2009:90) Dessa forma, todo processo de atuação que se relacione a códigos ou procedimentos culturais reconhecíveis seria entendido como “representação”, ao passo que a “apresentação” seria marcada por certo grau de auto-referencialidade, já que os processos de atuação não seriam imediatamente reconhecíveis enquanto códigos ou convenções. Assim a esfera da “representação” estaria vinculada a existência de um texto pré-estabelecido ao passo que a da “apresentação” seria associada à criação do texto durante o processo de encenação. Bonfitto (2009) estabelece tais distinções para discutir o estatuto do ator no teatro pós-dramático e, ao analisar os procedimentos adotados por encenadores como Grotovski ou Tadeuz Kantor, conclui que, não obstante o fato de tais diretores partirem de textos já estabelecidos, as abordagens empregadas geraram resultados os quais, em termos de atuação, estariam bem mais próximos da “apresentação” que da “representação”.

Dessa maneira, é possível dizer que a exploração da capacidade de apresentação não está relacionada com a existência de um texto escrito *a priori* ou não, mas sim aos modos empregados para a sua utilização enquanto material. Como colocado por Lehmann, o texto se reduz, no teatro pós-dramático, à condição de um elemento não privilegiado, ou seja, de um elemento que será utilizado no processo criativo, como um material dentre outros. (BONFITTO, 2009:90)

A referencialidade dos processos de atuação não residiria no texto propriamente dito, apesar de Bonfitto (2009) reconhecer que a existência de um texto, criado pelos atores ou não, aumentaria o grau de referencialidade aproximando-o sobremaneira da “representação”, uma vez que os processos de atuação podem retirar a carga de referencialidade dada pelo texto por meio da utilização de recursos como a voz, os movimentos, ações, gestos. Por outro lado, a utilização de códigos e convenções teatrais em si também não seria

determinante do grau de referencialidade da atuação, mas sim a maneira como tais códigos são manipulados e reinventados pelos atores e diretores.

Depois de tudo o que foi dito sobre a dramaturgia pós-dramática é possível admitirmos também que o desenvolvimento de tal escrita possibilitou um deslocamento dos processos de atuação do ator contemporâneo. Se a dramaturgia atual é marcada pelo fragmento, pelo recorte, pela superposição de vozes e histórias, pela montagem à moda cinematográfica, pelo descompromisso com a narrativa linear, ao ator contemporâneo é lícito supor que, liberto do intento de “contar uma história”, da necessidade de ilustração de situações e circunstâncias, deslocasse sua atuação no sentido da produção de uma presença marcada pela corporeidade e suas qualidades expressivas. Daí a necessidade, em muitos casos, do estabelecimento de partituras de ações físicas e vocais por parte do ator.

O estabelecimento de tais partituras, procedimento utilizado por diversos criadores teatrais desde Stanislavski, consiste na criação, seleção e combinação de diversas ações e ritmos, na construção de frases expressivas com o objetivo não da ilustração pura e simples do texto, mas a busca de seu equivalente cênico. Como se fosse uma dança, um bailado próprio do ator.

Transladando essa estrutura sintagmática e paradigmática da função poética para a análise da composição coreográfica, pode-se aferir que os arranjos de combinação e de seleção também são inerentes à linguagem não-verbal. Assim o bailarino-coreógrafo¹⁶ seleciona os gestos e movimentos expressivos seguindo um encadeamento, uma combinação que compõe uma frase de movimento, em muitos aspectos, próxima da construção poética literária. (SILVA, 2009:111)

O trabalho focado nas ações físicas e vocais e no estabelecimento de partituras dá ao ator um elevado grau de autonomia frente à direção e ao mesmo tempo fornece ao diretor diversas possibilidades para a resolução das cenas. A ênfase em tal trabalho é característica de muitos espetáculos contemporâneos, entre eles *Don Juan no Espelho*. Apesar de termos aqui um texto prévio cujo grau de referencialidade nos aproximaria da representação, o trabalho desenvolvido por atores e direção (e depois pelo cenógrafo) conduziu o espetáculo, em muitos momentos, para a esfera da “apresentação”, já que tanto as ações físicas quanto a apropriação de outros elementos teatrais como a cenografia, não visavam apenas ilustrar o texto baseando-se em códigos de atuação imediatamente reconhecíveis. Mais que ilustrar o

¹⁶ E também o ator.

texto original, o trabalho da direção conjugado com o trabalho desenvolvido pelos atores empenhou-se em descobrir sentidos ocultos no texto, revelar sua efetiva vocação teatral.

As ações físicas também nortearam o trabalho dos atores em *Poema do Concreto Armado*, recheadas, porém, por outras referências, sendo a principal delas a dança contemporânea de Pina Bausch. A idéia da direção era a de construir um espetáculo nos mesmos moldes de um espetáculo de dança, sem a manipulação direta de trilha sonora, ou seja, uma vez colocada para tocar, não haveria interrupções, fazendo assim que os atores-criadores tivessem uma atenção redobrada com a questão do ritmo. Desse modo, eles deveriam construir suas ações de forma que pudessem se encaixar no ritmo ditado pela música. Tomando as coreografias de Pina Bausch como modelo, a direção demandou aos atores que o estabelecimento de suas partituras tivesse por base a criação de ações extracotidianas que Barba (1994) define como:

O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto cotidiano, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana (...). As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (p.31-31)

Em outras palavras, ações comuns subtraídas de seu contexto inicial e transplantadas para outras situações com energia e ritmo diferenciados. Além de trabalhar ações extracotidianas, os atores de *Poema do Concreto Armado* também desenvolveram um trabalho de improvisação baseado na apropriação de movimentos e características de animais. No quadro das referências estéticas fornecidas pela equipe de direção constam: o livro *1984*, de George Orwell, bem como o filme de Michael Radford; a graphic novel *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd; o documentário *Estamira*, de Marcos Prado; a minissérie televisiva *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho e o curtametragem *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. O diretor Yuri Simon procurou criar assim uma moldura que remetesse os atores a uma situação de estranhamento, de construção de uma realidade paralela, um mundo

caótico do pós-consumo. Como parte desse trabalho, os atores fizeram uma caminhada noturna pelo centro de Belo Horizonte para observar o comportamento dos moradores de rua.

O texto relata a história do surgimento e da morte de um líder – Ártul - na comunidade de um lixão, desde o desabrochar de sua consciência e apreensão das primeiras letras, até o embate final com o político que controla a vida de todos no lugar e sua morte. Paralelamente a história de Ártul, são mostrados flashes do cotidiano dos estranhos habitantes do lixão. Como em *Don Juan no Espelho*, os atores convidados para a montagem tiveram as personagens definidas já nas primeiras reuniões. O diretor optou em transformar a personagem Bemol, o vilão da história, numa personagem virtual cuja imagem apareceria projetada numa grande tela ao fundo da sala e nos diversos aparelhos de televisão espalhados pelo espaço, numa clara alusão à personagem “Big Brother” do livro e filme 1984. A personagem Vozz também seria virtual, seria a gravação da voz de um ator no meio da trilha musical do espetáculo. A personagem Ártul seria dividida entre seis atores distintos (que também fariam outros personagens ao longo do espetáculo), conforme o momento vivido por ele, num constante rodízio. Cada personagem teria seu próprio nicho no espaço, pois a idéia era a de manter os atores o tempo todo em cena executando as ações próprias de cada personagem.

Durante a primeira fase dos ensaios entre agosto e setembro, foi dada ênfase no trabalho corporal dos atores, no desenvolvimento de habilidades plástico-corporais. Fundamentalmente a direção procurou dotar os atores de autonomia para a criação do próprio espetáculo, na criação de imagens que pudessem ser transformadas em movimento. Apesar de Yuri Simon já ter uma idéia pré-concebida da montagem, de já “enxergá-la”, utilizou-se basicamente do material produzido pelos atores para compor sua escrita. Primeiramente os atores fizeram uma série de improvisações com objetos diversos que cada um havia trazido. Num segundo momento as improvisações foram feitas trocando-se os objetos. O resultado desses improvisos não foi satisfatório dentro da linha de atuação demarcada pela direção, as improvisações estavam por demais ligadas ao registro realista-naturalista ao passo que se pedia aos atores algo mais próximo do grotesco, do expressionista. Da mesma forma, a criação de imagens corporais, das partituras individuais seguia a mesma tendência: uma ênfase excessiva no naturalismo.

Numa montagem teatral muito do que é apresentado pelos atores como improvisação permanece. Muito é cortado e outros são modificados em função do espetáculo de modo que, às vezes pode-se fazer outro espetáculo com o material que não foi apresentado. Um

exemplo interessante de improvisação aproveitada e modificada pela direção surgiu logo nos primeiros ensaios de *Poema do Concreto Armado*. A atriz Juscélia Almeida trouxe um trabalho sobre um morador de rua que recolhia latas de cerveja e refrigerante. Ela dispôs as diversas latas que recolheu de acordo com o som que cada uma produzia. O jogo lúdico da atriz foi utilizado em parte pelo diretor. Na montagem final, as latas foram incorporadas como objeto da personagem Trot (Juscélia Almeida) que as dispunha como se fossem um brinquedo defendido com unhas e dentes à entrada de seu nicho. A questão dos sons foi transferida para outra cena em que a personagem Trot atravessava o caminho de Biks, o cego vendedor de loterias. Outras latas foram colocadas em um saco de estopa que a atriz manipulava fazendo muito barulho para dispersar a atenção de Biks e facilitar o roubo que sua personagem pretendia fazer. As relações da personagem com seu espaço e com outras personagens foram sendo definidas a partir dessa improvisação inicial com as latas.

Depois dos improvisos com objetos, os atores passaram por criar os movimentos específicos de cada animal. A escolha destes foi dos atores, porém, além dos animais escolhidos, todos deveriam também trabalhar o cavalo, opção do diretor para personificar Ártul. Num segundo momento, depois que as “partituras animais” estavam mais ou menos desenvolvidas a direção solicitou aos atores que construíssem partituras individuais, mesclando as ações dos animais com as referências da dança contemporânea trabalhadas nas aulas de expressão corporal. Paralelo ao trabalho corporal, a direção realizou também diversas leituras do texto com os atores demarcando as intenções que pretendia assinalar. Até esse momento, o empenho era eminentemente individual, cada um trabalhava no seu canto e ao final do ensaio mostravam-se as cenas criadas para a direção que as criticava propondo novas abordagens. Na terceira fase do processo os atores foram divididos em duplas conforme a distribuição dos papéis. O que se desenvolveu aqui foram os pares de personagens e sua contracena. Da interação dos diversos pares surgiram cenas interessantes dentre as quais a desenvolvida pelos atores Marcus Labatti e Alice Correia. A idéia inicial proposta pela direção era que, a partir de movimentos não cotidianos construíssem uma cena de declaração de amor. No decorrer dos ensaios a cena se transformou num tango executado pela dupla.

Um exemplo de como a preparação corporal pode ser utilizada na construção de cenas foi dado pela atriz Simone Caldas. Nessa etapa dos ensaios em que o grupo foi dividido em duplas ela foi a única a desenvolver um solo. Sua cena foi construída a partir de exercícios propostos pelo preparador corporal cujo objetivo era explorar as potencialidades

do corpo do ator em contato com as paredes do espaço de ensaio, numa tentativa de experimentá-las tanto como obstáculo quanto como apoio para o movimento.

Os resultados obtidos nessa nova série de improvisações foram bem melhores que nos ensaios anteriores. Porém, ainda em agosto, a direção solicitou um trabalho mais aprofundado na questão do animal. A idéia era que os atores trabalhassem primeiro o animal na sua expressão pura, na forma como essa expressão poderia ganhar corpo e na relação entre os diversos animais. Somente num segundo momento os atores deveriam humanizar o animal, apropriando-se de seus traços mais característicos. Esses improvisos se estenderam até a metade de setembro. Outro tipo de trabalho desenvolvido seguiu o seguinte pressuposto: primeiro os atores lêem o texto referente à cena que vão improvisar para dela reter a idéia central e num segundo momento improvisam as situações descritas, sem o uso de palavras, criando imagens corporais. Podem ser usados sons, mas o texto ainda não entra.

Finalmente, em fins de setembro todas as cenas construídas foram apresentadas na sequência em que aparecem no texto. A direção tinha em mãos uma primeira versão do espetáculo, um “copião” que carecia de maior definição em algumas cenas, bem como a entrada do próprio texto, mas já com boa parte do espetáculo esboçado. Faltavam, no entanto, algumas cenas capitais como a abertura, o encerramento, uma cena de sexo coletivo e a cena da chuva de papel, assim como encaixá-las às cenas cotidianas. Mas, através da construção improvisada dos atores, já se tem uma clara noção do que seria o espetáculo.

Ao tornar-se autônomo no seu trabalho, o ator é também um artesão da obra de arte em processo. Ele cria, dentro da moldura imagética criada pelo diretor, a sua música pessoal e, em certa medida, a própria música do espetáculo. E se a ênfase do trabalho é colocada sobre as ações desenvolvidas pelo ator é porque talvez se tenha a consciência de que, como diz Ubersfeld, *somente o corpo do ator possa talvez ser considerado um sistema de signos “articulado” em partes e cuja relação significante/significado é relativamente arbitrária.*(UBERSFELD, 2005:9)

Ao analisar o dossiê de criação do espetáculo *Quando o Peixe Salta* pudemos inferir que os procedimentos criativos adotados pela direção se ancoraram sobremaneira no trabalho desenvolvido pelos atores, mas de uma forma absolutamente diversa do que assistimos em *D. Juan* e em alguma medida próximo do que constatamos no *Poema*. O estabelecimento da “moldura para o ator” foi ela própria uma busca da direção. Existem pelo menos três documentos que descrevem as etapas do processo de criação (tais documentos não trazem indicações de data). Em dois deles há inclusive o estabelecimento de um

cronograma em que uma das ações propostas é justamente o desenvolvimento da dramaturgia.

Assim, inicialmente, temos como procedimentos de trabalho o uso da técnica de Brainstorm (literalmente “tempestade cerebral”, procedimento em que todos os envolvidos no processo dão idéias), a realização dos já mencionados workshops/palestras sobre os diversos caminhos do fazer e do pensar artístico, um laboratório sobre os contos do livro *Sonhos de Einstein*, de Alan Lightman, pesquisa sobre temporalidades, a experimentação dos diversos espaços do Cine Horto, um laboratório nos espaços da cidade com fotografia e a realização de uma oficina para a criação de solo com objetos. Mas o que mais nos chamou atenção, e que significativas ressonâncias parecem ter produzido no trabalho final, foram os procedimentos de apresentação de projetos individuais de criação (ingredientes estéticos e temáticos) e a experimentação de formação de grupos a partir das relações entre as propostas individuais.

Dentre os documentos do processo estudados, há um em que são listados os projetos individuais dos atores (também sem data). Por exemplo, o ator Rodrigo Fidélis definiu a sua temática de trabalho sob o título de “encontros”, a estética escolhida foi descrita como “objeto, texto/fala, multimídia, mistura de linguagens” e a referência estética o “realismo fantástico”. Há apenas uma atriz (Nikita) que não tem nada definido. Dessa mesma atriz foi encontrada uma lista de “perguntas para o projeto individual”, também sem as respostas. Mas as perguntas propostas são interessantes para se descobrir o que foi tratado no trabalho dos grupos. Vejamos: *O que me intriga na realidade? O que me interessa investigar na arte? O que quero transformar? No que quero me transformar? Quais das minhas carências/fraquezas/dificuldades quero desafiar? Que temporalidade quero trabalhar? Qual percurso/jornada eu quero fazer durante o ano? Qual direção ou onde quero chegar? O que me falta no meu projeto?*

A questão da temporalidade surge novamente como uma espécie de marco balizador do projeto estético original da direção. As demais questões são, sem dúvida, parte do que chamamos de estabelecimento da “moldura para o ator”. Mais do que limites para a criação do ator, a moldura pode ser vista aqui como uma demanda de engajamento à construção de um projeto estético da direção, como se tal projeto estético fosse não algo já dado de antemão, mas fundamentalmente construído pelo coletivo de artistas envolvidos.

Voltando à tabela dos projetos individuais, encontramos novamente a questão do tempo como norte para o trabalho da maior parte dos atores e que, para ilustrar, foi expresso em termos como: *presente, tempo presente, tempo cíclico: feminino, rotina para alívio,*

contra-rotina, tempo do gozo masculino, rotina, idades do homem - criança, velho. Há também outros temas como: *encontros, morte, morte eminente, memória (falta de), perda do discurso, amor, relatividade nas relações, vazio, solidão, alteridade, condicionamento, conflito de pontos de vista/pai-filho, contradição da rua, dor, putrefação, predestinado, mensageiro.* Se a relação de temas desejados para o trabalho é grande, as estéticas eleitas pelos atores, bem como o quadro de referências para o trabalho é ainda maior, variando desde a linguagem dos quadrinhos, performance, trabalho não-verbal e máscara neutra, até textos (usados como referência) de autores tão diversos como Clarice Lispector, Gabriel Garcia Marquez, Lia Luft, Marina Colasanti e Manoel de Barros, passando pela música de Rolling Stones, Itamar Assunção ou Secos & Molhados. Temos aqui uma idéia de moldura bem interessante: a partir das questões propostas pela equipe de direção, a construção de uma “moldura para o ator” foi um projeto assumido e delimitado pelos próprios atores. Dentro de um quadro tão amplo e diverso de molduras, como trabalharam os diretores para selecionar o que estaria ou não no espetáculo? É uma pergunta que só será respondida satisfatoriamente depois da estréia.

O interesse da crítica genética, como é sabido, está voltado para os processos de criação artísticos. A obra de arte é investigada a partir de sua fabricação, de sua gênese. *Como é criada a obra? Está é sua grande questão.* (SALLES, 2000:24) Diferente dos espetáculos *Don Juan no Espelho* e *Poema do Concreto Armado*, processos que tivemos a oportunidade de acompanhar, em *Quando o Peixe Salta* todo o trabalho de crítica genética baseou-se unicamente na análise das anotações deixadas pela dupla de diretores. A partir do espetáculo que se viu, de seu texto final e dos diversos rascunhos, foi possível levantar hipóteses sobre a gênese da obra. Um trabalho que, acreditamos, tem uma base eminentemente indicial. Peirce define o índice como sendo *um representamen cujo caráter representativo consiste em ser um segundo individual* (PEIRCE, 2005:66), um signo que se refere a um objeto designado pelo fato de ser realmente afetado por ele. Se a relação de secundidade for existencial teremos então um índice genuíno, nesse caso tanto o índice, quanto seu objeto devem ser individuais existentes e seu interpretante imediato deve possuir o mesmo caráter. Mas podemos ter também índices degenerados se a relação de secundidade for uma referência.

Vejo um homem que anda gingando. Isso é uma indicação provável de que é marinheiro. Vejo um homem de pernas arqueadas usando calça de veludo, botas e uma jaqueta. Estas são indicações prováveis de que é um jóquei ou algo assim. Um

quadrante solar ou um relógio indicam a hora. Os geômetras colocam letras em partes diferentes em seus diagramas e, a seguir, usam estas letras para indicar essas partes. As letras são usadas de modo semelhante por advogados e outros (...). Uma batida na porta é índice. Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência. Assim, um violento relâmpago indica que algo considerável ocorreu, embora não saibamos exatamente qual foi o evento. Espera-se, no entanto, que ele se ligue com alguma outra experiência. (PEIRCE, 2005:67)

Para nós fica claro qual é a natureza dos documentos que fazem parte do dossiê do processo criativo, uma vez que se trata de rascunhos - anotações desordenadas dos ensaios – nada mais são que pegadas na areia, índices do trabalho de direção. Se, conforme exemplifica Peirce, um catavento é um índice da direção que pode ser tomada por determinado vento, sendo que ele próprio assume a direção desse vento, de modo que possamos estabelecer uma correlação entre ambos, pensamos que os rascunhos, anotações tomadas pela dupla de diretores ao longo dos ensaios, não constituem os ensaios em si (como o catavento não é o vento) e muito menos o espetáculo, mas guardam relação direta com ele. Talvez o termo “rascunho” não se aplique efetivamente ao conjunto de anotações que analisamos, a não ser aos que se referem à construção do texto em si, às várias versões do texto. De Biasi (2010) define os rascunhos como documentos correspondentes ao trabalho “redacional” da obra:

São os manuscritos, muitas vezes cobertos de rasuras, que foram dedicados ao trabalho de “textualização”, isto é, à “colocação em frase”, propriamente dita, da obra. O que, no princípio, não passava de indicações anotadas em um estilo mais ou menos telegráfico, ou uma expressão dominada pela parataxe, começa a adquirir a forma de um encadeamento seqüencial em que as formulações encontram-se estruturadas pela sintaxe e a concatenação de frases. (p.42)

Numa montagem teatral os rascunhos das cenas são as próprias cenas em evolução. São as diversas ações concatenadas pelos atores sob intervenção do diretor que vão ganhando corpo. O papel não pode apreender tal momento da criação. Ela fica confinada ao olhar da direção, à experiência plástica que ela proporciona em dado momento. Logo o que estamos chamando de rascunhos (salvo os que expõem as diversas fases do estabelecimento do texto) são outros tipos de manuscrito, “as anotações de documentação redacional” como quer De Biasi (2010), tendo-se em mente que a expressão “redacional” nesse momento do

processo tem outro caráter, o da escrita em cena. Em todo caso, esse conjunto de anotações pode ser tomado como testemunho dos momentos de criação, como diagramas das cenas que iam sendo criadas, como negativos primários da obra em construção.

Pelo cruzamento desses diversos índices, podemos inferir que os projetos individuais apresentados por cada ator não se restringiram somente ao estabelecimento da “moldura para o ator”, como definimos anteriormente, mas mais que isso, os projetos individuais (e seus desdobramentos nas improvisações que se seguiram) definiram a temática do espetáculo, o projeto poético da direção e por fim o próprio texto final.

Retornando ao processo de criação de *Quando o Peixe Salta*, os documentos que fazem parte do dossiê relatam que os atores foram divididos em grupos de três indivíduos para o trabalho sobre os contos do livro *Sonhos de Einstein*. Temos a descrição dos procedimentos adotados pelos seis grupos. As propostas apresentadas pelos atores foram muito diversas e, apesar de cronologicamente estarem datadas de abril/2006, portanto logo nas primeiras semanas do Oficinão, suas ressonâncias poderão ser sentidas no próprio espetáculo que só irá se configurar em princípios de outubro do mesmo ano, senão vejamos: dois grupos de trabalho apresentaram propostas que incluíam a exploração de espaços para atuação. Proposta que assume a idéia inicial da direção em explorar os diversos espaços do Cine Horto. Há também a idéia de um dos grupos em trabalhar três cenas distintas e mostrá-las para três platéias diferentes de modo que cada platéia só pudesse ver a uma única cena. A direção do espetáculo não se apropriou literalmente dessa idéia, mas é inegável que a idéia de recorte de imagens e da divisão da platéia é bastante cara aos diretores. Por fim, um dos grupos apresentou uma cena cujo núcleo é descrito como o da “ausência de diálogo”. Ora, tal idéia, associada à dicotomia liberdade x condicionamento se constituiu no mote do espetáculo.

Temos então um painel dos improvisos dos atores, dessa moldura construída pela interação ator/diretor. Podemos verificar nos procedimentos descritos uma preocupação da direção com o trabalho do ator, com sua autonomia. O espetáculo teatral é um trabalho de criação conjunta, não obstante ao fato de vivermos uma época (ou resquícios dela) em que o diretor ocupa o lugar preponderante da criação teatral, mas profundamente influenciado pelo trabalho do ator. O diretor aparece aqui efetivamente como um duplo do ator.

Dentre os documentos que compõe o dossiê, localizamos um texto escrito por uma atriz não identificada. Na verdade uma colagem de textos pontuada tanto por referências pessoais como por um poema de Martha Medeiros, alusões a questão do mal em Santo Agostinho ou sobre a morte de Deus em Nietzsche, proposta de uma narração em *off* e um

texto sobre o Imaculado Coração de Maria. A colagem tem uma forte conotação feminista e foi escrito, sem dúvida, a partir das provocações do diretor sobre o projeto pessoal de cada ator. Duas passagens do texto nos chamaram a atenção, a primeira descrita na forma de didascália: *Sequência inumerável: fragmentos do cotidiano - estradas e estadas, externas e internas, noite e dia - Num deserto: Paris, Texas... Com a amiga Marilza... Em Sampa:* (segue um poema sem menção do autor, mas com uma dedicatória a “tia Tê”). Mais adiante outro trecho interessante descrito como didascália e diálogo: *"Na eletrônica: - Oi Ana, aqui é a Criscie. Só liguei pra te dá um beijo. (Obrigada, Criscie)"*.

Extraídos assim, aleatoriamente, tais trechos podem parecer um pouco desconexos e sem sentido, mas podemos encontrar ressonâncias dele na versão final do texto. A personagem Jota escapou do seu mundo/curral e vagueia livre pela amplidão de um novo mundo descobrindo outro universo longe da rotina (lembramos que o personagem central do filme *Paris/Texas*, de Wim Wenders, é um andarilho) e depois de sua saída/fuga do curral/lar, faz alguns contatos, três deles por telefone com os habitantes da “caverna” tanto conhecidas, como para a amiga Alva ou para o travesti Rosa que faz ponto perto de sua casa, quanto para Diva, sua cantora favorita, como na cena que transcrevemos abaixo:

20. DIVA, PEIXE, ELLA, ROSA

Tapete vermelho estendido, telefone no meio das pernas. Ele toca, DIVA atende.

Projeção: JOTA. No estádio vazio, caminha sobre o gramado.

DIVA: Alô?

JOTA - Alô...

DIVA: Quem é?

JOTA: Diva, meu nome é Jota.

DIVA: Jota?

JOTA: O Vazio do estádio é o mesmo vazio de uma bolha...

DIVA: Repete.

JOTA: O vazio do estádio é o mesmo vazio de uma bolha... A Liza, a Liza está bem.

DIVA: De bruxas e histéricas, o que me restou... Sou só um teatrinho.

JOTA/DIVA: Não pense que o telefone vai lhe trazer os números que procura. Porque haveria de dar? Só lhe dará o que você já tem de preparado e resolvido. O triste reflexo da sua esperança. Esse macaco que se coça em cima da mesa e de frio... (Jota repete com Diva essa fala)¹⁷

¹⁷ *Quando o Peixe Salta* - versão final do texto, página 14.

Em *Don Juan no Espelho* temos um trabalho desenvolvido pelos atores em duplas divididos por afinidade de personagens, mas com procedimentos totalmente diversos. Ao contrário de *Quando o Peixe Salta* não temos aqui a experimentação de temas que depois poderiam ser utilizados ou não no texto final, porque o texto já é um dado para a improvisação. As ações desenvolvidas pelos atores nesse momento do processo tinham por objetivo estabelecer as diversas relações que poderiam existir entre as personagens. Apesar de o texto nortear boa parte das improvisações nessa fase, os atores foram proibidos de utilizar a palavra. A ênfase recaiu inteiramente na criação de ações, reações e relações entre as personagens. Os atores Sérgio Resende e Cynara Bruno, por exemplo, responsáveis pelas personagens Victor e Clara (o escritor e sua esposa) procuraram criar no ensaio de 26/11/2008, uma série de ações cotidianas como beber, dormir, pentear os cabelos, remar, esmurrar uma mesa, escrever, rezar, etc. Há ações que foram criadas pelos dois atores em conjunto e outras trabalhadas individualmente. Em todo caso, o objetivo demonstrado pela dupla foi o de revelar, pelas ações, o clima de estranhamento e incomunicabilidade vivido entre suas personagens, conforme definição contida nas primeiras páginas do texto original:

(Victor entra em casa com uma pasta aparentemente cansado do dia de trabalho. Coloca a pasta sobre a mesa, arruma algumas coisas. Chega à janela, por onde entra som do apartamento vizinho que toca uma ária da ópera Don Giovanni. Olha com ódio, murmura qualquer coisa, como “malditos...” E coloca as mãos na cabeça como num profundo arrependimento. Vai para o barzinho, reluta um pouco, mas pega uma bebida, como que para afogar todas as suas lembranças e mesmo o dia de derrota que teve. Deita-se no sofá, bebe um pouco e observa cuidadosamente o copo, pensando na vida. Faz algum barulho e Clara grita fora de cena)

CLARA: É você Victor? Quem está aí?

VICTOR: Calma, calma, não é nada.

CLARA: (entrando) Que bom que você chegou, meu amor. Já estava ficando preocupada (coloca a pasta dele no lugar e vai arrumando a casa) Mas graças a Deus você chegou bem. Sabe Victor, falei com as crianças hoje. Sara e Paulo devem mesmo vir passar o feriado aqui em casa. E prometeram trazer os meninos. Estou com tanta saudade de nossa netinha que nem parece que há 2 meses atrás estiveram aqui. Mas dessa vez Sara disse que eles ficam um pouco mais. É que Paulo está precisando descansar um pouco. Talvez deixem as crianças aqui e vão pra algum lugar tranquilo no fim de semana. Eu disse que por mim tudo ótimo. Afinal, eles são jovens e precisam aproveitar a vida, não é mesmo? Eu me lembro

bem que nosso tempo... (olha para Victor que está perdido em pensamento)

Victor... Pssiu! Está tudo bem?

VICTOR: (desapontado, para a mulher) Mais uma vez recebi um não (aponta para a pasta) Dizem que este tipo de literatura já está ultrapassada e que não vende (indignado) Não vende... Literatura clássica é literatura clássica. Eu escrevo como poucos. Maldita modernidade. (bebe)

CLARA: (tira o copo da mão de Victor com um olhar de reprovação) Você já sabe que isso não é bom para seu coração.

VICTOR: Não me negue mais este prazer. (MIRANDA, 2006:63-64)

O resultado apresentado pelos atores mostrou-se insatisfatório e o diretor Luiz Otávio os questionou ao final do exercício explicando que uma reação cênica não significa necessariamente um embate corpo a corpo como o que estava sendo apresentado. Toda essa fase do processo foi marcada pela dificuldade dos atores em responder aos estímulos da direção. Não havia o desenvolvimento de ações físicas da forma como definimos anteriormente, mas muito mais uma tentativa de tentar ilustrar as situações contidas no texto por meio de mímica. Outro exemplo pode ser encontrado nas improvisações do ator que interpretou a personagem Don Juan e a atriz que encarnou uma de suas conquistas. Ao contrário da dupla anterior que procurou desenvolver ações que revelassem a contradição existente entre eles, aqui temos a criação de situações que retratassem uma relação de casal, de encontros e desencontros de quem compartilha um lar. Um pouco distante talvez para a personalidade que imaginamos para o mito de Don Juan. A única ação criada nesse dia pelos atores e que permaneceu no espetáculo foi a cena em que o ator Márcio Miranda (que interpretou Don Juan) colhia uma fruta e a entregava a uma mulher.

Ao longo dos primeiros ensaios de *D. Juan no Espelho*, desde o princípio do processo em novembro até a metade de dezembro (em dezembro os ensaios foram interrompidos pela primeira vez), o diretor Luiz Otávio enfatizou o trabalho sobre as reações lançando mão de diversos exercícios que combinavam o trabalho físico e a criatividade. O diretor propôs aos atores que desenvolvessem desde atividades corriqueiras como se pentear, caminhar, pegar um copo, correr, abraçar, até atividades pouco ortodoxas como “esvaziar”, “derreter”, convidando os atores a pensar no dia-a-dia, no espaço de atuação fora das atividades cotidianas. Não pretendemos descrever o passo a passo dessa operação, mas para ilustrar os objetivos perseguidos pela direção, descreveremos a dinâmica de um ensaio ocorrido nos primeiros dias de dezembro/2008. Nesse dia os atores Márcio Miranda e Paula Albuquerque apresentaram individualmente ações improvisadas que já haviam feito antes.

O objetivo do exercício proposto pela direção é o de promover o encontro de partituras para que desse encontro pudessem emergir cenas. As ações que apresentam são as seguintes: Paula senta-se para se pentear e Márcio chega até ela e a abraça, ou seja, Márcio ao executar sua partitura procura interagir com Paula que também executa uma partitura particular (o ato de pentear-se). Da interação das duas ações nasce uma nova cena. O diretor interfere propondo novas situações: agora os dois atores estão deitados em pontos diferentes do palco e executam suas partituras, o que acontecerá? O diretor impõe uma condição para o exercício: os atores não devem criar uma historinha, Luiz Otávio enfatiza a ação em detrimento do psicologismo.

O diretor propõe ao ator Márcio uma mecânica para se levantar, ele exemplifica com o próprio movimento. A nova dinâmica já faz com que Márcio, ao se levantar, fique praticamente cara a cara com Paula incrementando a ação. A proposta do diretor é que essa nova série de reações se ligue ao primeiro exercício, a primeira sequência. Os atores Márcio Miranda e Ana Luísa Amparado iniciaram então uma cena num outro nível. Ela repete a cena em que cozinha e ele chega por trás e a abraça. A seguir Ana faz uma cena em que come um bombom e o atira irada sobre Márcio. O diretor propõe mais uma vez novas movimentações para o ator. Num outro exercício, Márcio e Paula voltam à cena que haviam desenvolvido anteriormente. O diretor os provoca lendo, enquanto executam as ações, trechos do texto que ele próprio adaptou. O mesmo exercício é repetido na cena entre Márcio/Ana Luísa. Podemos observar que o texto também interfere na articulação das partituras. Não há construção de cenas, há um esforço por parte da direção de dotar os atores de elementos que os auxiliem na resolução de suas próprias ações. Há um refazer constante da “moldura para o ator” proposta.

Apesar de o texto servir de inspiração para as improvisações, não se tinha feito, até a primeira interrupção dos ensaios em dezembro/2008, um estudo coletivo da obra, uma leitura pormenorizada do texto. Diferente de outras montagens tradicionais, o processo de encenação de *D. Juan no Espelho* não começou com o que chamamos de “leitura de mesa”, processo no qual o texto é lido várias vezes pelos atores e pontuado por reflexões sobre seu sentido, realizadas geralmente pela direção. Um encontro para tentar preencher essa lacuna foi proposto pelo diretor no ensaio de 10 de dezembro. O objetivo de tal trabalho foi definir, em conjunto com os atores, e baseado nas noções desenvolvidas por Stanislavski, qual seria de fato o tema central da peça, a super tarefa do texto. A partir do debate desse dia, direção e atores chegaram à conclusão de que seu mote seria a procura de si mesmo (aliás, a primeira fala de D. Juan relata exatamente essa busca: *Hoje eu decidi sair de mim mesmo. Abrir as*

portas que me encerram: minha casa. Decidi, no meio de vários, mostrar a minha face tantas vezes escondida ou abafada para demonstrar fortes. (...) Diante de mim mesmo quero clarear a face oculta que se nega a ver-se. (MIRANDA, 2006:63) A procura do mote do texto deve partir do que o diretor chamou de “leitura transversal do texto”¹⁸. De tal leitura deveria acarretar uma divisão do texto em três partes distintas (introdução, desenvolvimento e conclusão), o estabelecimento de uma polaridade entre o início e o final da peça e a descoberta dos clímax auxiliares.

Como nos outros processos analisados, o trabalho de construção do espetáculo partiu do que era apresentado pelos atores nas improvisações propostas pelo diretor. Bonfitto (2009), analisando a situação do ator do teatro pós-dramático, afirma que, por não estar preso à necessidade de contar histórias, ao não trabalhar com uma linearidade que seria característica do teatro dramático e podendo articular ou mesmo reinventar códigos ou convenções teatrais, naturalmente as partituras de ações criadas por tais atores poderá carregar uma grande carga de subjetividade e abstração, o que levará Bonfitto a concluir que ao ator do teatro pós-dramático será muitas vezes exigido saber reconhecer na prática as diferenças existentes entre a produção de significado e as da produção de sentido.

Bonfitto (2009) parte do pressuposto de que o ator contemporâneo deve saber justificar suas ações a partir de elementos e instrumentos que, muitas vezes, transcendem aos oferecidos pelo teatro dramático tradicional. Significa dizer que ao emprestar seu corpo e sua voz às ações que desenvolve, muitas vezes não há, no ator contemporâneo, a preocupação de fazê-lo de acordo com significados preestabelecidos, pois muitas dessas ações não fazem necessariamente parte de tais linguagens. Dessa forma, Bonfitto (2009) denomina “sentido” como:

O efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator/performer, desencadeado a partir não de conteúdos previamente estabelecidos, mas a partir dos elementos que envolvem a exploração e a execução dos materiais de atuação. Ou seja, o processo envolve, específica e primeiramente, a relação entre o ator/performer, através da globalidade de seus processos perceptivos e de tais materiais. É a partir dessa relação, que frequentemente não é regida por uma rede semântica pré-determinada, que os sentidos podem ser produzidos. De qualquer forma, a conexão entre as dimensões interior/exterior, fator fundamental nesse caso, deve ser vivenciada pelos dois pólos, ator e espectador, que assim

¹⁸ E que estaria bem definida na obra de um dos assistentes de Stanislavski, Michael Tchecov, no livro *Para o Ator*, capítulo 8 – Composição do desempenho.

interagem (...). Já no caso do “significado”, a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez também o espectador. (p.94-95)

Ainda com relação ao processo de criação do espetáculo *Don Juan no Espelho*, tomemos, por exemplo, o ensaio de 15/12/2008. Nesse dia, o mote foi a criação de imagens. O mais interessante notado foi o trabalho desenvolvido pelos atores para a cena da festa de casamento das personagens Batrício e Aminta, situação existente no texto original (páginas 26 a 30). Eles foram instados a criar diversos quadros, cada um se movimentando de cada vez de modo a formarem de cinco a sete quadros até que a personagem Batrício fosse jogado ao chão por D. Juan. Essa série de imagens/improvisações acabou por se transformar, na montagem final com algumas alterações, na própria cena do casamento: a princípio o mote da cena era o brinde aos noivos, ao final transformou-se na dança do casamento e na própria entrada de D. Juan, inicialmente ocorria vindo de trás do palco e na montagem final passou a ser uma espécie de acrobacia na estrutura metálica do cenário. Aqui, como nas outras situações apresentadas, as partituras de ações físicas elaboradas pelos atores, tiveram uma rede semântica, o texto teatral, a lhes oferecer suporte. Foi assim também, apesar de muitas improvisações terem partido de outros estímulos (como a dança contemporânea de Pina Bausch e o trabalho sobre os animais), no processo de criação de *Poema do Concreto Armado*. Desse modo, os atores de ambos os processos tiveram como objetivo a produção de significados.

Já em *Quando o Peixe Salta*, a inexistência de um texto pré-dado que servisse de suporte semântico para a construção das ações endereça o processo muito mais para a direção da produção de sentido, se bem que, a inexistência de um texto anterior à encenação não pode ser, no nosso entendimento, o único indicativo de existência de uma rede semântica. Como vimos na apresentação dos vários projetos individuais e seus respectivos referenciais estéticos, a busca conjunta pelo estabelecimento da “moldura para o ator” não abriu mão de se reportar à tradição do teatro dramático, ao arsenal de códigos e convenções culturais cujos sentidos são pré-estabelecidos. Podemos considerar os diversos referenciais estéticos listados pelos atores como parte da própria rede semântica.

Enfim, não temos porque discordar das posições de Bonfitto (2009) com relação ao papel do ator no teatro pós-dramático (e partimos do pressuposto que todos os três espetáculos analisados são exemplos do que já foi circunscrito como dramaturgia pós-dramática), mas observamos que mesmo a existência de uma rede semântica a orientar a

construção do ator (a existência do texto e de outras referências) e, portanto a produção de significados pode estar aberta também para a construção de sentido uma vez que *o nível de relação que o ator pós-dramático deve estabelecer com os próprios materiais de atuação se diferencia daquele explorado pelo ator dramático*. (BONFITTO, 2009:95) Será a partir da relação entre as tensões internas e externas que se dará o preenchimento das ações. Bonfitto observa ainda que por não obrigar-se a contar uma história, o ator pós-dramático deslocaria o eixo de suas atenções do “quê” para a esfera do “como”. A existência de uma rede semântica direcionadora não impede a tentativa dos atores de também produzir sentido.

Em *Poema do Concreto Armado*, não obstante ao fato de termos um texto orientador e existir uma história a ser contada (a história de Ártul), temos diversas situações em que o texto não fornece nada além de simples indicações. Por exemplo, ao se referir à personagem Fymo, diz apenas se tratar de um homem comum que atravessaria a cena conduzindo uma mulher e um cachorro sem raça na coleira. Nada mais é dito, a personagem não possui nenhuma fala. Apenas uma indicação da ação que o autor pretende que o ator execute. Trata-se sem dúvida de uma referência, mas tudo o mais deverá ser preenchido pelo trabalho do próprio ator que o interpreta. Quem é a personagem? Qual sua história anterior? Qual sua relação com seus pares? Como se movimenta pelo espaço? As respostas para tais perguntas serão construídas pelo ator baseadas simplesmente na sua imaginação e na exploração de seus recursos corporais, estando, portanto mais relacionados à esfera da apresentação. Podemos então ter numa mesma obra duas buscas distintas caminhando em paralelo: tanto a produção de significado quanto uma produção de sentido.

3.2.2 Método de trabalho: a rotina em Quando o Peixe Salta

Existe uma série de documentos que tratam do tema da rotina no trabalho de *Quando o Peixe Salta*. São esquemas de cena, anotações dos diretores, mapas com desenhos do espaço do Cine Horto, desenhos de objetos e de personagens, indicações sobre a disposição de atores e objetos no espaço e também esboços sobre determinados tipos (criança, moça, homem, mulher). Como já foi dito, não existe aqui um texto preestabelecido, mas rascunhos dramaturgicos que poderão ser ou não utilizados no texto final. A história, amplamente divulgada pela imprensa, do homem que ao mudar o itinerário feito regularmente acabou esquecendo o filho recém nascido no banco de trás do carro, resultando na morte da criança, parece ter sido a inspiração para esse tipo de trabalho. A rotina foi assim o princípio

direcionador dessa etapa do processo e funcionou como uma espécie de atrator, de campo gravitacional que estabeleceu as possibilidades de realização das cenas.

Apesar de o projeto poético dos diretores ter-se modificado ao longo da trajetória de criação da obra, a rotina surge como um novo rumo (ainda um tanto vago) em substituição ao tema primordial que foi a questão do tempo, na verdade, mais que um princípio direcionador, a temática da rotina pode ser encarada aqui como um desdobramento da temática do tempo, como o desenvolvimento de uma tendência. Ao longo do percurso são estipuladas limitações ou restrições de natureza diversas. A limitação verificada nesse ponto foi a inclusão, por parte dos diretores, de um ponto de ruptura: ao lado da descrição das diversas rotinas do dia-a-dia, a introdução de uma possibilidade de quebra, um conflito.

Assim, temos o esboço de várias situações rotineiras na vida de uma família tais como: casa, creche, metrô, escola e trabalho. Cada qual ligada a um conceito: 1) a casa /hospital final, são definidos como espaços onde atuam os elementos primordiais da família formada por pai, mãe, filho, bebê, avô. A rotina é vislumbrada aqui numa cena em que a família toma seu café da manhã e depois sai para o trabalho/escola. A ruptura diz respeito à trajetória da mãe, ela pede para descer primeiro - já que o pai deixa cada um num lugar específico. 2) A creche/o incondicionado: o bebê é objeto de brincadeiras com outras crianças e a ruptura, o bebê não vai à creche. 3) O metrô/psiquê/emoção: a mulher menstrua no metrô (é seduzida por homem ou mulher funcionário/policial/passante) e o ponto de ruptura, a mulher chega antes ao metrô, perde o celular com mensagem sobre ausência do bebê na creche. 4) Escola/a finitude/o (in) descondicionado: o jovem odeia o pai e mata aula e pensa no suicídio (ruptura). 5) O trabalho/cartório/a realidade mundana: o homem trapaceia e passa mal (ponto de ruptura). As limitações funcionam aqui como possibilidades de criação. A ruptura é a emergência da crise que altera o lugar das personagens e que possibilita a existência do drama.

Os atores foram divididos em grupos e diversos espaços do Cine Horto foram explorados para a apresentação das cenas. A cena da casa foi apresentada na varanda do cinema, a creche no palco, o metrô no corredor e nas escadas, a escola numa sala localizada no segundo andar do prédio e no corredor e o trabalho nas arquibancadas e na rua. Há também uma descrição de trabalho realizado em torno de mesas que funcionariam como estações. Foi encontrado uma espécie de diagrama indicando as estações e os respectivos grupos e outro indicando a circulação entre os grupos. Vejamos a descrição de uma das mesas, a familiar, representando a rotina do cotidiano:

Mesa familiar: (café da manhã)

Sequência = rotina com gestos + ganham significado à medida que são revistos por outro ângulo/ponto de vista.

1ª vez = rotina

Javier e Marina discursam à mesa (Marina perderá discussão).

Pat - lê e obedece ao horóscopo (cada rodada um jornal).

Todos levantam série de ações rotineiro-cotidianas.

4 grupos sincronizam sequência: (descrição dos grupos)

4 grupos: criar sequência e 4 momentos (cada um com proposta de um dos grupos).

A propõe, B, C e D compõem...¹⁹

O que temos são as anotações encontradas em uma folha avulsa dos documentos de processo. Além delas, há também, na mesma, alguns desenhos ilustrando a visão do diretor: trata-se de uma mesa e de quatro pessoas em pontos distintos representando os diversos pontos de vista (de cima, de baixo e dos lados). Não caberia aqui descrever todos os documentos que relatam esse conjunto de experiências, mesmo porque grande parte deles contém informações repetidas. O que nos parece procedente é descrever algumas etapas do trabalho dos grupos para verificar no que elas se transformaram posteriormente, o que delas sobrou na amarração final do texto.

Temos então a descrição do que poderiam ser os esquemas de trabalho das improvisações que levaram ao esquema casa/creche/metrô/escola/trabalho já descritos anteriormente. Foram identificados os trabalhos de quatro grupos. Os rascunhos apresentam uma divisão em duas partes: a primeira parte pode se tratar dos temas que deveriam ser trabalhados pelo grupo, já a segunda parte, em grafia diferente como se tivesse sido escrita rapidamente, parece se tratar das observações feitas pela própria direção, uma reflexão sobre o que foi apresentado pelos atores. O essencial nos parece ser mais uma vez a reflexão sobre o tempo e suas conexões com outros aspectos da vida. Assim, o jardim de infância, espaço imaginário para os improvisos do grupo 1, propõe a questão da memória/falta de memória - tema que será retomado em outros trabalhos -, o tempo incompreensível, o incondicionado.

Das observações feitas pelo diretor, o que nos pareceu mais interessante foram as expressões *suspense*, *sem chão*. O tema da creche remete-nos imediatamente a realidade de um dos personagens do espetáculo que é o Menino. Mas no universo do espetáculo, o Menino não habita uma creche, ele mora com a mãe que o considera um estorvo e então tem

¹⁹ Documento de processo sem indicação de data ou numeração.

carência de leite materno e o busca em outra mulher. Ele acompanha a mãe com um gravador, grava as falas dela e as ouve depois. Nesse sentido, ele não tem um chão, vive uma vida suspensa. Aqui, as expressões da direção aparecem de forma metafórica, mas na situação da personagem Nana elas aparecem de forma absolutamente explícita. Nana entra em cena pelo teto do teatro, ela desenvolve a maior parte de sua atuação pendurada em uma corda de rapel. Nana está literalmente suspensa, sem chão, o que denota também sua situação de passagem pela trama já que no enredo, ela é uma estrangeira, uma visitante.

O ciclo feminino é o assunto de trabalho do grupo 2 que se debruçou sobre temas como as fases da mulher, a carência, o desejo, o tempo do orgasmo. Escolher trabalhar num espaço como um corredor (existe um corredor razoavelmente extenso no Cine Horto) e nas escadarias, simulando uma estação de metrô remete-nos imediatamente para a transitoriedade das coisas e também para uma dimensão cíclica do tempo, local do trânsito, da impermanência, mas também da rotina, temas caros para os componentes desse grupo. Do trabalho desenvolvido pelo grupo 3, destacamos a questão da morte iminente. O tema da morte pode ser detectado de maneira geral em pelo menos três momentos do espetáculo: primeiro, o personagem Saul, pai da protagonista Jota, tem uma obsessão por sua morte. Sua rotina é preparar-se para ela. Com isso, seus familiares executam diariamente a tarefa de ensaiar o seu enterro. Tarefa que ele supervisiona e corrige nos mínimos detalhes: a coroa de flores, as músicas que serão cantadas. A morte é seu teatro particular e seu cadáver o personagem central.

Num outro momento quando Jota, num dos contatos que faz com a realidade da gruta/curral, pergunta a um de seus interlocutores - no caso o travesti Rosa - o que ela faria se tivesse como tempo de vida o tempo de um cigarro. Num dos poucos momentos interativos do espetáculo, a pergunta é repassada para a platéia que é chamada a responder. Mas há também a morte do Peixe. Personagem que dá nome ao espetáculo. O Peixe vive no espaço de seu aquário representado por uma cortina de plástico transparente que veda a porta de uma das salas do espaço. O Peixe pertence à personagem central Jota e, em dado momento, a visitante Nana se propõe a trocar a água de seu aquário. Troca que lhe será fatal. A quebra da rotina, da monotonia do dia-a-dia no universo dos seres condicionados significa a morte, tal como o pai que ao mudar seu trajeto traz a morte ao filho recém-nascido esquecido no banco de trás do automóvel. Porém, a questão da morte perpassa toda a trama, já que a fuga de Jota promove um desconforto geral na comunidade do curral, uma morte percebida por todos seus integrantes que têm sua rotina rompida.

Do trabalho desenvolvido pelo grupo 4 que se debruçou sobre a questão do tempo linear, da fatalidade, da acumulação, do masculino e sua sombra (posse e possessão, idéia e doença), chamou-nos a atenção mais uma vez as palavras anotadas pela direção num canto da página: *seres que trabalham como insetos/empregados do inferno, cárcere/tortura*. Ao adentrar no espaço de representação, o público é recebido por guardiões que fazem sua contagem como se contassem do gado e detectam a ausência de um membro da comunidade, Jota. Os guardiões aparecem como responsáveis pela manutenção da ordem no curral/gruta e interferem em vários momentos do espetáculo tentando trazer Jota de volta para a realidade. São os agentes da lei.

Ainda sobre a questão da rotina, outros textos deixados pela direção foram analisados. Há uma sequência de esboços sobre o trajeto da família, núcleo central desse grupo de improvisações. O que importa aqui é estabelecer a diferença dos diversos pontos de vista, já que cada personagem narra a mesma sequência a partir de sua experiência.

Moça: quando meu irmão vai para o jardim, eu que abro o cinto de segurança para ele. Quando minha mãe fica no metrô, me diz: “Jufzo, hein”. Quando meu pai me deixa na escola, passa a mão no meu cabelo.

Mulher: quando vai para o jardim, meu filho pequeno continua sem comer. Quando vai para a escola, minha filha mata aula. Quando sai para o trabalho, meu marido me trai.

Homem: todo dia de 2ª a 6ª, deixo meu pequeno no jardim, depois minha mulher no metrô, deixo minha filha na escola e vou para o trabalho.

Criança: é assim, o pai nos leva a todos. Por que me deixam? Eu não quero esse jardim, essa escolinha, não quero essa vida. Eu quero voltar (para minha mãe).²⁰

Há também outra variação para a cena acima descrita. As diversas anotações apontam para uma tentativa de dissecação da rotina vários aspectos: sua manutenção, sua negação, tentativa de ruptura, o estabelecimento de novas rotinas e a rotinização das diferenças. A pesquisa individual dos atores parece ter caminhado para a explicitação em termos de ações desses vários aspectos: o hábito do sexo, dos sentimentos, do discurso, da morte, a busca pela rotina etc.

Encontramos também um texto de autoria da dramaturga Nina Caetano com o curioso título de *Hoje vai ser diferente* que, narrado da perspectiva de uma mulher, fala

²⁰ Documento de processo sem data ou numeração.

exatamente sobre uma "alteração de trajeto", uma quebra da rotina diária de sua protagonista. Localizamos também entre os documentos de processo, um texto de Clarice Lispector (sem indicação de título) narrando a experiência de uma caminhada distraída pela Avenida Copacabana interrompida pelo súbito encontro da protagonista com um rato morto e a perplexidade causada por tal encontro, sua ressonância filosófica. Vemos em tais textos a inspiração para a ação decisiva da personagem Jota, ação que irá detonar todo o conflito em *Quando o Peixe Salta*: a alteração do trajeto, a experiência da novidade e a náusea provocada por tal mudança.

Por fim, encerrando essa parte, dois documentos nos chamaram a atenção. O primeiro é um quadro intitulado "Disque-Denúncia" dividido em duas colunas, cada uma, por sua vez, é dividida em cinco compartimentos, a saber: jornal, código, platéia (1?), platéia(2?), caso montado ou escolhido (linha vertical) e ação/delito, vítima/suspeito, onde, quando e mistério (linha horizontal). O quadro está preenchido com informações sobre o personagem Menino/Criança já mencionado anteriormente. Não encontramos ressonâncias do uso desse quadro na montagem final do espetáculo, porém anotamos que tal procedimento parece ter sido utilizado em outro espetáculo do diretor Rodrigo Campos e que estreou na mesma época de *Quando o Peixe Salta*. Trata-se de *Arena de Tolos*²¹, espetáculo inteiramente baseado na improvisação dos atores a partir de temas sugeridos pelos próprios espectadores. Os procedimentos criativos de um primeiro espetáculo parecem ter sido assumidos em algum momento na montagem do segundo. Outros procedimentos do mesmo tipo são encontrados num esboço de prólogo. Existe a palavra "marquise", desenhos do que seriam os atores sentados na marquise de um prédio (o cine Horto), mais desenhos de pessoas representando possivelmente o público e a seguinte anotação: *folhas para anotar coisas para se fazer antes de morrer*. Já vimos que tal pergunta é um dos motes do espetáculo. Ocorre que o desenho e a anotação descrita remetem uma vez mais ao espetáculo *Arena de Tolos*, já que antes do início de tal espetáculo, a platéia era abordada pelos atores que faziam uma série de perguntas cujas respostas eram utilizadas como referência para as improvisações que se desenvolviam ao longo do espetáculo. Esse não foi efetivamente o procedimento adotado em *Quando o Peixe Salta*. Como já foi dito, na versão do final do texto, a questão sobre o que fazer antes de morrer foi transportada para o interior do

²¹ Arena de Tolos, espetáculo produzido pela Cia Acômica de Belo Horizonte, em 2006 e com direção de Rodrigo Campos.

espetáculo (para a cena 12) e reformulada da seguinte maneira: *Jota: - Rosa, o que você faria se lhe restasse, de vida, o tempo de um cigarro?* (p.9)

Muito do que acabamos de descrever nos revela a intimidade do instante de criação, seus bastidores, os momentos em que o artista testa diversas possibilidades. Tentativa e erro fazem parte do processo. A improvisação sobre determinada situação no metrô, por exemplo, pode não ter se transformado em uma cena propriamente dita, mas pode ter sido base de experiência para a descoberta de emoções, para construção de ações, para o crescimento do próprio ator, para descoberta de novas possibilidades pela direção. Nessa perspectiva, todo trabalho de improvisação parece ressoar no interior da obra. Por outro lado, apesar de anotações, diários e rascunhos flagrarem a percepção do diretor, serem atestados do seu momento criativo, não temos como visualizar as improvisações apenas pela leitura de tais documentos. O teatro, por ser uma arte do movimento vivo em que a dimensão tempo é essencial, escapa a esse tipo de análise. Temos a descrição do procedimento. Podemos imaginá-lo e conjugar nossa imaginação com o que vimos no espetáculo e a partir disso tecer conjecturas, inferir o que possa ter acontecido. De cada improvisação analisada, cujo procedimento julgamos oportuno ter descrito, parece-nos ter surgido uma idéia, uma motivação, uma frase ou às vezes apenas uma palavra a ser utilizada na arquitetura do espetáculo. No nosso entender, todo esse processo serviu para que a própria direção encontrasse o caminho a ser seguido.

3.3. A conquista do espaço pelo diretor

Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada à primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional. (UBERSFELD, 2005:91)

E o que é o espaço teatral? Como defini-lo? Pavis (2008) anota que a noção de espaço na teoria teatral é prodigiosa e tem sido utilizada para caracterizar aspectos muito diversos do texto e da encenação, existindo pelo menos seis definições diferentes, a saber: o espaço dramático que é o espaço falado pelo próprio texto e que deve ser construído pela imaginação do leitor e do espectador; o espaço cênico que se costuma chamar de área de atuação, espaço

onde trabalham os atores, independente se tal trabalho está circunscrito ao palco tradicional ou não.

Mas o espaço cênico pode ser entendido também como o espaço que é concretamente apreensível pelo público nas cenas ou fragmentos de cenas que lhe são mostradas; o espaço lúdico que é construído pelo trabalho do ator, por sua presença, seu gestual; o espaço textual que é entendido como sendo o espaço da “partitura” onde estão inscritas as réplicas e didascálias devendo ser tomado por seus aspectos fônicos, gráficos e retóricos. Não se trata aqui do espaço ficcionalizado pelo espectador/ouvinte ou pelo leitor, mas da própria matéria bruta colocada à disposição do espectador/ouvinte e do leitor; o espaço interior que seria o espaço cênico *enquanto tentativa de representação de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou da personagem*; (PAVIS, 2008: 133) e finalmente o espaço cenográfico ou espaço teatral que seria o espaço em cujo interior estariam dispostos os atores e o público durante a representação e que se caracteriza exatamente por essa relação entre os dois. O espaço teatral é desse modo a resultante dos espaços descritos anteriormente e se constrói a partir de uma arquitetura, de uma visão (pictórica) de mundo ou esculpida pelos corpos dos atores.

A transformação do texto teatral em encenação é a atividade própria da direção teatral. Tal passagem, no entanto deve ser traduzida pela apropriação do espaço pelo diretor. O trabalho do diretor consistiria então numa “espacialização” do texto, numa ocupação e apropriação do espaço pela direção. É, pois, o espaço a matéria-prima, a substância principal manipulada pelo artista – diretor teatral – na construção do espetáculo. É na sua relação com o espaço que o texto teatral ganha talvez um de seus contornos mais decisivos. Conforme observa Zanotti (2008), não podemos analisar uma peça teatral do mesmo modo como se fazia no passado, isto é, como uma mera transposição do texto escrito para uma representação, *isso porque nessas estruturas não são passíveis de se situarem num mesmo plano ou no mesmo espaço teórico, bem como não se pode reduzir uma estrutura a outra*. (ZANOTTI, 2008:71) De fato, as aventuras de determinada personagem podem ser lidas como num romance, mas ela jamais ganhará sua dimensão própria de evento teatral se não se conformar a ser representada por atores de carne e osso em determinado espaço de atuação. Ela não se confunde com a declamação ou com a narração e segundo Ubersfeld (2005) é, também nesse aspecto que são acentuadas as divergências entre texto e narração. Nesse sentido, pode-se afirmar que *a representação constrói o texto e, podemos dizer, constrói para si seu próprio referente*. (UBERSFELD, 2005:17)

Para que possa existir o teatro precisa de um lugar, de uma espacialidade na qual as relações entre as diversas personagens possam existir e onde tais relações possam ser atravessadas pelo olhar de um público. Peter Brook, por exemplo, diz: *Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro o observa. Isso é suficiente para criar uma ação cênica.* (BROOK, 1994:1) Esse lugar é determinado pela separação entre o olhar lançado pelo público e o objeto olhado que é a cena. Há, conforme observa Pavis (2008), o estabelecimento de um jogo entre os espectadores e a cena e os limites entre esse jogo/não jogo serão dados pela própria representação e pela cena. Nessa perspectiva, o espaço cênico poderá permanecer inviolado, observado na maior parte das representações teatrais, ou pode se “transbordar” como num jogo dramático ou num happening²², onde o público é convidado a abandonar o papel de simples espectador para fazer parte desse jogo, confundindo então as noções de espaço cênico e espaço teatral.

De acordo com Ubersfeld (2005), *o espaço cênico é um dado de leitura imediato do texto teatral.* (p. 92) Trata-se de um espaço a ser construído e tal construção evidentemente se dá no processo de criação da encenação. Os elementos essenciais para a sua construção podem ser retirados do próprio texto, seja nas didascálias (que consistem nas várias indicações fornecidas pelo autor ao longo do texto tais como indicações de lugar, nome, número e natureza das personagens, indicações de gesto ou marcação) ou mesmo dos próprios diálogos das personagens. O espaço cênico é uma imagem, uma contraprova de um espaço real.

O lugar textual implica uma espacialidade concreta, com duplo referente, característico de toda prática teatral. Significa dizer que o espaço teatral é o próprio lugar da mimesis: construído com elementos do texto, ele deve afirmar-se ao mesmo tempo como imagem de alguma coisa no mundo (...). Constata-se que o espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como a atividade que constrói a representação. Já o lugar cênico deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada. (UBERSFELD, 2005:93)

²² O jogo dramático é uma prática coletiva que reúne um conjunto de “jogadores” (e não de atores) que improvisam coletivamente de acordo com temas estabelecidos ou determinados pela situação. Tal prática abole a separação entre ator e espectador e não visa a criação de um espetáculo, mas fundamentalmente a tomada de consciência dos mecanismos que regem o teatro. O happening é também uma forma de atividade, um “acontecimento”, movimento, performance, proposto e realizado por artistas e participantes que utilizam das técnicas mais diversas sem, no entanto, se ater a necessidade de contar uma história ou produzir algum sentido. Visa propor uma reflexão teórica “in actu” sobre o espetáculo e a produção de sentido nos limites estritos de um ambiente delimitado. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, São Paulo, 2008, p.191 e 222)

Trata-se de um lugar concreto que tem como características o fato de ser circunscrito, delimitado; é duplo, isto é, instaura-se na dicotomia palco-platéia já que é o espaço de confrontação entre atores e espectadores (e tal confrontação está associada diretamente ao formato do espaço onde acontece a função); é marcado pelos hábitos cênicos de determinada época e lugar e suas transformações; é o lugar da imitação de algo (espaço da mimesis), não que seja apenas a reprodução de um espaço físico concreto (noção bem recente e circunscrita ao teatro burguês ocidental), mas fundamentalmente *a imitação da imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações*; (UBERSFELD, 2005:94) e finalmente, é o lugar da atuação, do rito, da cerimônia. Ao diretor cabe a tarefa de circunscrever o espaço de atuação dos atores, de transformar algo que está restrito ao universo da palavra escrita em palavra falada, em imagem, de traduzir uma realidade bidimensional em outra tridimensional, de revelar o invisível oculto no texto teatral (quando há texto), de transformá-lo em algo visível.

Nos três espetáculos abordados em nosso estudo temos posições ora convergentes, ora antagônicas com relação à espacialização do texto. O espaço dramático de *Poema do Concreto Armado* é um lixão. Nas primeiras apropriações do texto (foram realizadas duas montagens anteriores à montagem objeto de nosso estudo), o diretor Yuri Simon optou por utilizar o palco italiano que valoriza a relação frontal atores/espectador. Desenvolvido no século XVI durante o Renascimento, o palco italiano busca refletir a realidade de um quadro pintado em perspectiva. A própria noção de cenografia da época reflete essa tendência, uma vez que os cenários dos espetáculos renascentistas e barrocos se limitavam aos telões pintados. O desenvolvimento da dramaturgia e as transformações pelas quais passou a pintura desde o século XIX, deram nova ênfase à configuração teatral e revelou um interesse por um espaço cênico mais estilizado. Nas montagens seguintes, incluindo a que tivemos a oportunidade de acompanhar, Yuri Simon optou por abandonar o palco italiano e transformar sua encenação de *Poema do Concreto Armado* em uma instalação multimídia mesclando o trabalho dos atores com projeção de vídeo e intervenções sonoras. O espetáculo foi montado em um galpão localizado num bairro próximo ao centro da cidade onde funcionou, nos anos 40, a primeira escola de teatro de Belo Horizonte. O espaço teatral foi dividido da seguinte maneira: o palco italiano localizado no fundo do galpão foi interditado e sua boca de cena coberta por uma grande tela onde seriam projetadas as imagens de Bemol, uma personagem virtual. A platéia foi dividida em duas, separadas por uma passarela onde acontecia a maior parte das cenas (como no Teatro Oficina de São Paulo). Outras cenas se desenvolveriam em

pequenos nichos: na entrada dos camarins, na porta que leva aos banheiros, embaixo e do lado direito da tela, na entrada do salão e num nicho superior sobre a entrada.

Como já foi dito, o método de trabalho utilizado por Yuri Simon foi, em primeiro lugar estimular nos atores a criação de cenas baseadas no texto, mas limitada ao gestual, sem palavras. Cada ator traduziu fisicamente suas impressões sobre a história que seria contada. O texto escrito só entrou num segundo momento quando o grupo teve os primeiros contatos com o edifício teatral onde o espetáculo seria apresentado. Outra exigência feita pela direção foi que os atores permanecessem o tempo todo em cena, obrigando-os assim a criar novas ações e relações, que a ocupação do espaço cênico pela plástica do espaço lúdico ou gestual dos atores fosse constante. Sob a passarela foram colocados seis aparelhos de televisão que transmitiam a mesma imagem da personagem virtual projetada na tela.

Temos que admitir que, como responsável pela distribuição dos diversos elementos em cena, pela “especialização” do texto, o diretor teatral cria as condições para orientar e conduzir o olhar do espectador, produzindo uma espécie de moldura que enquadra esse olhar do outro. A relação frontal do palco italiano facilita essa tarefa. Com sua recusa a frontalidade e a distribuição das cenas em diversos nichos do espaço teatral (inclusive atrás de uma das platéias), a noção de moldura é implodida e o que a direção faz é colocar à disposição do público um “menu” de imagens, uma espécie de montagem em que várias cenas acontecem ao mesmo tempo, sem abdicar, no entanto, do intento de contar uma história com começo, meio e fim.

Colocados no centro do espaço cênico, os espectadores são convidados a dirigir seu olhar não só para as cenas desse caleidoscópio de imagens e sons, como para si mesmos já que o público é colocado numa relação especular (as platéias são dispostas uma defronte a outra e separadas por uma pequena passarela) como se também fizessem parte da encenação. Por outro lado, ao colocar os espectadores no meio do espetáculo, dividindo o espaço cênico com os elementos cenográficos e com os atores, o público é também convidado a ser parte do ambiente do lixão que está sendo retratado, ele é convidado a ocupar um lugar diferente do cotidiano, a assumir também a ótica das personagens, havendo assim uma confusão entre o espaço cênico e o espaço social. O público não mais vê o quadro, ele é também parte do quadro.

Podemos dizer que a noção de cenografia se transformou sobremaneira no teatro moderno. Encarada a princípio como mera decoração, (desde os gregos até a Renascença) evoluiu na contemporaneidade para a noção de escritura no espaço. Ela não é mais vista como uma ilustração unívoca do texto no sentido de dar ao espectador os meios visuais necessários

para que ele possa reconhecer o lugar em que se desenvolve a ação proposta pelo texto. A cenografia contemporânea concebe sua tarefa como um dispositivo próprio que pretende não mais ilustrar o texto, mas esclarecê-lo. Ela busca estabelecer uma nova situação para a enunciação e não mais um lugar fixo, bem como situar o sentido da encenação nas relações entre tempo e espaço.

A cenografia é assim o resultado de uma concepção semiológica da encenação: conciliação dos diferentes materiais cênicos, interdependência desses sistemas, em particular da imagem e do texto: busca da situação de enunciação não “ideal” ou “fiel”, porém a mais produtiva possível para ler o texto dramático e vinculá-lo a outras práticas do teatro. “Cenografar” é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do teatro e aquele do palco, é estruturar cada sistema “em si”, mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens. (PAVIS, 2008:45)

O espaço dramático de *Poema do Concreto Armado* é, como já foi dito, o ambiente de um lixão, mas no espetáculo tal ambiente é apenas sugerido. Não há um trabalho de recriação da realidade reproduzindo nos mínimos detalhes um depósito de lixo. Nesse sentido, a escrita cenográfica revelou seus traços na já mencionada passarela, no “lixo cênico” de cada personagem, lixo que era distribuído por diversos nichos criados no galpão e em uma estrutura de madeira batizada de “caixa de Ártul” localizada à esquerda da porta de entrada. Morada da personagem central do enredo, Ártul, e disposta no extremo oposto ao telão onde eram exibidas as cenas de seu antagonista, o personagem virtual Bemol, e onde deveriam começar quase todas as cenas em que o personagem central aparecesse. Entre a “caixa de Ártul” e o telão, a passarela e o público. A direção optou por dividir a personagem Ártul entre seis atores diferentes, como se ele fosse um coro, desta forma, todos os atores que o encarnaram, em determinado momento passaram pela máscara que serviu assim como elemento unificador (referência colhida do graphic novel *V de Vingança*).

Em *Quando o Peixe Salta* não temos em princípio nem um espaço textual e nem um espaço dramático uma vez que não existia um texto inicial preestabelecido, como é sabido, o que se tinha era uma idéia de tema a ser trabalhado: o tempo e o desejo de explorar os espaços do Cine Horto onde o espetáculo iria fazer sua temporada. Aos poucos a idéia original foi-se modificando, o espetáculo aproveita alguns espaços do cinema (uma estrutura com três andares e algumas salas), mas não todos e a maioria das cenas é desenvolvida na arena principal onde estão dispostas as arquibancadas para o público num aproveitamento de espaço

que lembra um pouco o de *Poema do Concreto Armado*. O jogo teatral com o público é estabelecido já na entrada do teatro, numa cena feita na rua: a atriz que interpreta Jota, a personagem principal, está descalça e caminha entre os carros, parando um ou outro veículo, entra num bar em frente, deita-se sobre o feltro de uma mesa de bilhar, sai, toca as folhas de uma árvore.

Parafraseando Peter Brook (1994), os diretores tomaram o espaço nu da rua por um palco, uma mulher o atravessa sendo observada pela platéia: está instalada a ação cênica. Na sequência ouve-se um chamado, um som que lembra um berrante e uma porta lateral é aberta e o público é então convidado a entrar. Ele passa por um corredor decorado como se fosse um curral. Cada espectador atravessa o corredor como se fizesse parte de uma manada de bois. Antes de entrar na arena, aonde irá se desenrolar o resto do espetáculo, cada um recebe uma marca no braço e ganha um tablete de goma de mascar. A partir daí os espectadores são acomodados em duas platéias que a princípio estão de costas uma para a outra, mas, depois que os atores divulgam as regras de condução do espetáculo, são colocadas numa relação frontal. Entre as duas platéias, a área onde serão mostradas quase todas as cenas restantes. O público não se desloca. Como em *Poema do Concreto Armado*, ele é convidado a estabelecer uma relação de cumplicidade com o espetáculo. O ritual de entrada tem esse objetivo, o de deixar claro que todos, atores e espectadores, estão unidos pela mesma condição bovina, fazem parte do mesmo mundo/curral. Os espectadores são colocados na mesma situação.

Há também a projeção de filmes numa tela lateral e outras duas projeções de contatos que a personagem Jota faz com alguns moradores de sua comunidade, mensagens que ela manda do mundo exterior. Há uma cena no telhado onde Jota aparece por uma fresta e despeja bolinhas de isopor imitando neve. Há a cena da troca de água no aquário de Phock - uma das salas laterais, cuja porta é coberta por um plástico transparente, e iluminada para a performance do ator - há uma cena em que um automóvel entra pela porta traseira do cinema trazendo Jota para uma rápida visita e, por fim, há uma cena de amor fracassado que se desenvolve numa passarela suspensa acima da platéia. Todas as demais cenas são realizadas na arena defronte ao público, numa espécie de passarela. A moldura típica do palco à italiana também aqui é quebrada. A história que é contada, a da saída de Jota para o mundo, é apenas um pano de fundo para que outras histórias paralelas se desenvolvam. Os diretores apresentaram aos espectadores um recorte de mundo, uma série de flashes sobre situações de um cotidiano conturbado pela saída repentina de um membro do grupo.

Não há propriamente um cenário em *Quando o Peixe Salta*, a exemplo de *Poema do Concreto Armado*, mas uma ocupação do espaço. As únicas referências cenográficas são a

entrada do curral que foi construída no corredor de acesso à sala e o aquário do peixe Phock que consistia em uma tela transparente vedando a porta de uma sala. Toda a cenografia restante foi reduzida a objetos (uma cama, um tapete vermelho, uma corda de rapel suspensa, baldes, galões de leite, microfone) e a marcas traçadas no chão com giz. Aqui também o ambiente do mundo/curral é apenas sugerido. O cenário é o próprio espaço teatral conjugado com o espaço gestual dos atores.

Já em *Don Juan no Espelho* temos outro tipo de ocupação do espaço. Ao contrário dos exemplos anteriores, a direção do espetáculo optou aqui por manter a relação de frontalidade do palco italiano e sua moldura para o olhar do espectador. No entanto, a proposta cenográfica apresentada propôs um caminho radicalmente diverso do sugerido pelo texto original influenciando diretamente na escrita cênica que vinha sendo desenvolvida pela direção, de cunho mais realista, não obstante a situação surrealista descrita no drama. O texto original indicava dois ambientes distintos para as cenas: o escritório do escritor Victor (autor da história sobre Don Juan que está sendo contada) e o ambiente da história de D. Juan - uma praça de Sevilha, as margens de um regato onde trabalhavam lavadeiras, a vila onde se deu o casamento dos camponeses Batrício e Aminta.

Como nos outros dois exemplos, o trabalho de construção do espetáculo *Don Juan no Espelho* também partiu das improvisações dos atores, da construção do seu espaço lúdico/gestual, sem levar em conta, no entanto, qualquer referência cenográfica senão as indicações contidas no próprio texto. A chegada da proposta cenográfica, porém, alterou radicalmente o desenvolvimento do trabalho tanto da direção quanto dos atores.

O cenógrafo apresentou seu projeto de cenário no início do quarto mês de trabalho e sua idéia consistia na construção de dois cubos. Um primeiro cubo de metal vazado medindo 6x6 metros, como se fosse uma grande gaiola com vários compartimentos onde os atores desenvolveriam suas ações e um segundo cubo menor e iluminado por dentro. Se em *Poema do Concreto Armado* e mesmo em *Quando o Peixe Salta* a escritura cenográfica nos remete a uma instalação multimídia, em *Don Juan no Espelho* ela se aproxima da escultura, mas uma escultura vazada pela luz e pela manipulação dos atores. A idéia, imediatamente assumida pela direção, alterou radicalmente o caminho que vinha sendo seguido desde o começo dos ensaios, ao romper com as noções realistas de espaço mesmo utilizando um palco convencional como o italiano. Tratava-se de fato de uma estrutura mais adequada a proposta do texto de apresentar uma personagem cindida, incapaz de distinguir a realidade da ficção, mas, por outro lado, que se opunha a uma linha de atuação imprimida pela direção mais calcada no realismo psicológico. Se há, como se constatou no acompanhamento do processo,

uma efetiva intervenção do diretor na ordem do próprio texto, temos aqui também uma efetiva intervenção do cenógrafo na concepção da montagem.

Se a “moldura para o ator” construída pelo diretor imprimia um viés de formação, de educação do ator baseado nos princípios consagrados pelas técnicas de Stanislavski, a chegada do cenário possibilitou um novo momento de descoberta tanto por parte dos atores quanto da própria direção. Ela possibilitou a descoberta de outro corpo para os atores, outros caminhos para o desenvolvimento de seu espaço lúdico/gestual. Em um primeiro momento não houve estudo sobre a idéia do cenário apresentada, a busca de um denominador comum. O diretor colocou para os atores a possibilidade de fazerem novas descobertas. Ele não dá respostas, propõe exercícios. O erro faz parte do processo. A atuação da direção nesse contexto sugere a idéia de que a escrita do diretor se baseia também num processo de conhecimento do ator.

A ocupação do espaço cênico e a materialização do espetáculo são diretamente dependentes desse processo (nota-se uma preocupação semelhante no processo de *Quando o Peixe Salta* e, em menor escala, no *Poema do Concreto Armado*), o que faz realmente sentido, pois, como o teatro é uma arte eminentemente coletiva, para que se estabeleça um diálogo entre artistas e público e que vise uma transformação, talvez seja necessário que essa transformação se dê primeiramente nos próprios artistas. Para além do processo de descoberta da personagem há o processo de conhecimento/descoberta do próprio ator.

Depois do impacto causado pela apresentação do cenário, o diretor propôs aos atores que falassem o cenário como enxergavam a personagem, para que se chegasse a uma idéia unificada sobre a proposta cenográfica. Estabeleceu-se então que o cubo maior seria o nível da fantasia de Victor, o autor. Portanto, as cenas relacionadas à história que estava sendo escrita seriam desenvolvidas na estrutura metálica. Já o cubo pequeno seria o livro e remeteria a realidade imediata do escritor. Outra proposta, assumida pela direção e atores, foi trabalhar com a técnica de “Le Parcours”²³, o que, aliás, se adequava perfeitamente ao cenário imaginado. Os atores trabalharam a princípio com uma estrutura metálica rudimentar que simulava o cenário e os ensaios passaram então a ser realizados sobre tal construção. Havia uma rampa de madeira que dava acesso à estrutura (eliminada do cenário final) e um cubo também de madeira que foi utilizado como livro durante quase todo o processo até a estréia (o

²³ Criado por David Belle, *parcours*, *parkour* ou *l’art du déplacement* (arte do deslocamento) é uma atividade física que consiste em mover-se de um ponto ao outro, superando obstáculos de natureza diversa de forma eficaz e explorando as habilidades corporais dos praticantes.

cubo definitivo, ao contrário da grande estrutura metálica, chegou apenas alguns dias antes da estréia).

Temos então um dispositivo cênico, a estrutura metálica, indicando que a cena não é fixa e o cenário, apesar de seu aspecto (tamanho e peso), não está simplesmente plantado no palco durante todo o espetáculo. A grande estrutura metálica era dividida em duas partes possibilitando sua manipulação pelos atores e o estabelecimento dos diversos ambientes onde transcorreriam as ações imaginadas por Victor, como se fosse uma espécie de brinquedo de armar, um grande cubo mágico atravessado pelas evoluções dos atores. Mas o espaço cênico não ficou restrito apenas à grande estrutura, ela é um dado principal, mas não o único de modo que os atores puderam experimentar outros espaços do palco e inclusive o próprio cubo menor, a princípio circunscrito em ser lugar privativo do autor (Victor). Esse intercâmbio entre realidade e ficção ficou evidenciado logo na primeira cena de encontro entre D. Juan e Victor. O nobre conquistador aparecia, pela primeira vez, vindo do fundo do palco, escalava a estrutura metálica e, na sequência, descia da estrutura e pousava sobre o cubo menor, como se estivesse lendo o que Victor havia acabado de escrever. Tal concepção cenográfica, é bom que se diga, apesar de escapar radicalmente de uma possível proposta de encenação realista, traduzia, no entanto, um dado do espaço dramático e textual da peça já que:

Um detalhe importante é que Don Juan nunca coloca os pés no chão da casa. Usa sempre um artifício – pisa nos móveis, pendura-se em corda... Isto deve variar conforme a concepção do diretor, mas o fato de não colocar os pés no chão é importante como mostra de sua recusa em se integrar no ambiente da realidade. Pega o texto que está ao lado da máquina, lê algumas páginas, vai soltando no chão e fica com uma última folha... (MIRANDA, 2006:70)

Mas não é só Don Juan quem penetra no espaço privativo do autor, também Carmen, em sua primeira aparição executa um número de dança inspirada no tradicional flamenco espanhol, descendo da estrutura metálica, passando pelo palco e terminando o número exatamente em cima do cubo de onde é retirada por Don Juan. O cubo menor se presta a outras utilidades no nível da realidade: é o livro de Victor e signo do desenvolvimento de seu processo criativo, mas é também palanque para seus discursos (dirigidos a Don Juan e ao público), palco para a história contada por Clara a Victor tentando demovê-lo de sua melancolia e também, a cama do casal. Por outro lado, a movimentação das partes da grande estrutura metálica e sua ordenação em novas formas geométricas, como um brinquedo de armar que aos poucos vai revelando ao público novas imagens, novos volumes, permite a

criação dos vários espaços para a história de Don Juan, abrem novas molduras que conduzem o olhar do espectador.

A primeira mudança ocorre para a cena do casamento de Batrício e Aminta quando as duas partes da estrutura são colocadas formando algo parecido com a letra Z. Na cena do embate entre Don Juan e Batrício, à medida que o diálogo avança e Don Juan convence o camponês de que sua noiva o trai, os atores desmancham o “Z” e colocam as partes da estrutura uma defronte a outra abrindo um corredor entre ambas (tal ação é desenvolvida de acordo com a evolução da discussão entre as personagens na seguinte sequência: Don Juan tenta encurralar Batrício revelando a sua condição de esposo traído e assinalando sua impotência e este se esforça em libertar-se das cadeias em que o nobre tenta encerrá-lo). As duas partes são novamente reunidas e toda a estrutura gira em torno do seu eixo na cena do estupro de Aminta. Por fim, na cena do suicídio de Aminta e da crise de consciência de Don Juan, as personagens da história auxiliadas pelo próprio Victor, numa quebra decisiva da fronteira entre realidade e ficção, movem as duas partes da estrutura que são dispostas formando uma letra “V”. Por fim, na última cena onde é revelado todo sentido da peça, o próprio Don Juan transforma o cubo em seu próprio livro. Longe de se constituir num mero trabalho de delimitação de espaços de atuação ou de decoração das cenas, a cenografia em *Don Juan no Espelho* transformou-se quase numa nova personagem da montagem, interferindo diretamente na resolução das cenas e estabelecendo novos códigos para o espetáculo.

Os processos de conquista do espaço pela direção analisados revelam uma estreita cumplicidade entre a escrita espacial construída pelos atores, o espaço lúdico ou gestual, e a escrita cênica própria da direção que é articular esse espaço próprio dos atores aos demais espaços (textual, dramático, cenográfico, interior) bem como os diversos elementos (luz, som, figurinos, objetos cênicos) num espaço unificado que é dado a ver ao espectador. Como um autêntico processo de criação em rede ela é marcada fundamentalmente pela interatividade e se constrói nas inter-relações entre os diversos artistas envolvidos na criação do espetáculo. De modo que o projeto poético do diretor - os fios condutores do processo revelado nos gostos e crenças pessoais, princípios éticos e estéticos que direcionam a criação do artista - é contaminado tanto pelas interferências dos atores que dão cor, volume e movimento aos personagens, quanto pela ação dos profissionais responsáveis pela cenografia, figurinos e iluminação, chegando mesmo a modificar o percurso de construção da obra. E apesar de reconhecer que o trabalho sobre o espaço seja talvez o mais específico reservado ao diretor teatral, sua própria dramaturgia, esse trabalho, pela própria vocação coletiva do teatro, é

diretamente dependente do desenvolvido pelos demais integrantes do processo. Nesse sentido, a escritura cênica é uma escritura eminentemente coletiva.

3.4 Dos objetos e outros elementos cênicos

Ao mesmo tempo icônico e indicial, o papel retórico mais usual do objeto no teatro é a metonímia de uma "realidade" referencial, da qual o teatro é a imagem. Assim, no teatro naturalista e no teatro atual chamado *do cotidiano*, os objetos funcionam como a metonímia do âmbito de vida "real" das personagens. O efeito de real dos objetos (sua característica icônica) é na realidade um funcionamento retórico, que remete a uma realidade exterior (...). O objeto pode ser também metonímia de uma personagem ou de um sentimento. (UBERSFELD, 2005:120-121)

Conforme Ubersfeld (2005) ressalta, o espaço teatral não é vazio. Com efeito, ele é ocupado por uma série de elementos concretos que são: o corpo dos atores, o cenário/figurino e os acessórios. A importância de tais elementos no espetáculo é variável. O corpo do ator pode tanto ocupar o lugar de uma personagem quanto ser parte do cenário: *a presença muda ou a imobilidade de um corpo humano pode ser significativa como a presença de um outro objeto*. (UBERSFELD, 2005:118) Dentro dessa perspectiva, um grupo de atores pode também ser manipulado pela direção como se fosse um objeto, como parte da cenografia do espetáculo. Tudo o que ocupa o espaço está apto para nele atuar e as três categorias (atores, cenário/figurino e objetos) podem deslizar entre si. A utilização dessas três ordens de objetos depende do tipo de dramaturgia que se está trabalhando. Existem dramaturgias cujo único objeto utilizado é o próprio corpo do ator, ao passo que outras entulham o espaço cênico de objetos.

Os objetos podem ter uso meramente decorativo, uma ambientação estética ou podem ser utilizados de uma maneira mais funcional. Ubersfeld (2005) aponta que o objeto cênico pode ter um estatuto escritural ou uma existência cênica. O primeiro remeteria a um referente figurável enquanto que o segundo não teria esse caráter, mas haveria entre os dois um limite bem impreciso. Ambos, no entanto se referem à realidade do texto teatral, ao que se encontra apresentado no texto na forma de didascália ou nos diálogos e dessa maneira poderia ser classificado como um objeto utilitário. Ele poderia também remeter à história ou a pintura (pensemos no teatro romântico cujas encenações prezavam pela exatidão histórica), nesse caso teríamos então um objeto referencial. Mas o objeto pode ser também simbólico surgindo

como metonímia ou como metáfora de determinada realidade psíquica ou social e cujo funcionamento estaria no plano retórico.

Para Pavis (2008b), o termo objeto representa tudo o que pode ser manipulado pelo ator e substitui o antigo termo adereço, esse último está por demais ligado à idéia de um utensílio secundário pertencente à personagem. O elemento cênico pode ser tratado de diversas maneiras, seja como cenário, como adereço ou como obra plástica e, com relação a sua objetividade poderia ser classificado como: objeto natural não produzido pelas mãos humanas, por exemplo, areia ou água, utilizadas em muitas encenações; como formas não figurativas como cones, cubos ou praticáveis; como dotadas de uma materialidade legível, aquelas em que é possível perceber tanto sua materialidade individual quanto o pertencimento a determinado grupo social, e aqui Pavis (2008b) nos dá como exemplo os objetos de estilo brechtiano; objetos que podem ser reciclados, isto é, deslocados de sua realidade original e transplantados em um novo ambiente; objetos concretos criados especificamente para determinado espetáculo e que se inspira em objetos reais, mas que é adaptado às necessidades de cena; e por fim um objeto real que pode ser nomeado pelo texto, *tanto que podemos percebê-lo concretamente e concebê-lo abstratamente. Por exemplo, a gaiivota da qual se fala na peça homônima de Tchecov.* (PAVIS, 2008b: 176)

Pavis (2008) observa também que os objetos estão situados com muita frequência na fronteira de outros elementos da representação como o cenário, por exemplo. Os objetos podem ser classificados também quanto à sua função. Assim teríamos num primeiro caso a função de mimese do âmbito da ação, quando o objeto remete imediatamente ao ambiente cênico na medida em que existe a necessidade de se caracterizar esse ambiente. Segundo o próprio Pavis (2008) especifica, temos o caso clássico entre as encenações de cunho naturalista e realista. No primeiro caso, o objeto tende a ser cópia fiel de um objeto real ao passo que no segundo caso, ele apenas retém determinadas características ou funções do objeto.

Uma segunda função seria a de intervenção no jogo quando o objeto se presta a determinadas operações ou manipulações e sua utilização é particularmente importante ao se pretender mostrar personagens em ocupações cotidianas, temos então, para o caso de montagens cujo cenário não tenha função figurativa, a utilização de objetos cumprindo a função de outros objetos, como um cubo sendo utilizado como máquina de escrever, em *Don Juan no Espelho*, por exemplo, ou como na montagem de *Quando o Peixe Salta*, para um dos usos que a personagem Diva faz do telefone: em determinada cena ela entra puxando o

aparelho como se conduzisse um cãozinho. Nesse caso o objeto perde quase por completo as suas características funcionais, mas aproxima-se sobremaneira do lúdico.

O objeto pode exercer também a função de abstração e não-figuração quando a encenação é organizada unicamente a partir do jogo do ator. Por conseguinte, temos um objeto que muitas vezes tende ao abstrato, não sendo manipulado dentro de seu uso social. Aqui podemos tomar uma vez mais o exemplo da personagem Diva e seu telefone/cachorrinho. Abandonada a função social esperada de um objeto como o telefone, ele passa a ser um objeto poético. Por fim, temos a função de paisagem mental ou estado d'alma quando a própria cenografia se encarrega de criar *uma imagem subjetiva do universo mental ou afetivo da peça*. (PAVIS, 2008: 265) Sendo assim, o objeto não teria uma função figurativa, mas eminentemente fantástica ou onírica com o objetivo de criar familiaridade com o universo da peça.

A colocação dos diversos objetos em cena é também uma atividade própria do encenador, mesmo que a apropriação inicial esteja circunscrita muitas vezes no âmbito da atuação. A encenação joga com os diversos objetos numa evocação metonímica fartamente ilustrada pela história do teatro. Como o objeto no texto teatral pode ser definido como sendo *um sintagma nominal inanimado e que a rigor poderia figurar cenicamente*, (UBERSFELD, 2005:119) temos um conjunto de elementos pontuais, objetos de caráter simbólico que ajudam a ilustrar a condição de cada personagem. Tais elementos são importantes não porque reforcem determinada condição. Em si, os objetos já dizem o que é a personagem prescindindo quase absolutamente do texto. Em *Quando o Peixe Salta*, com poucas exceções, as personagens não dizem diretamente o que são (Castro e Alva falam de si, explicam diretamente sua condição, são as personagens que menos objetos possuem. Nana faz referência a sua condição indiretamente ao falar da quantidade de mancadas que já deu naquele dia.) elas se apresentam. Suas posturas corporais e os objetos que carregam consigo são índices de suas condições. O exemplo mais gritante é quando o travesti Rosa aparece pela primeira vez. Rosa é uma espécie de Frankenstein: seu cabelo é tinto, suas calças são meio esfarrapadas deixando entrever detalhes de um corpo flácido, sua camisa é aberta revelando a cinta modeladora sobre a barriga. Mas nenhum desses elementos de figurino e caracterização cênica é suficiente para definir sua condição de profissional do sexo. O detalhe reside nos sapatos que calça, um masculino e um feminino de salto no qual ele tenta se equilibrar. Há um jogo de diversos elementos que emolduram a personagem denunciando sua condição. Para Pavis (2008b):

As relações pontuais de objetos que intervêm em um espetáculo têm interesse apenas quando são associados a um conjunto em construção, a uma dinâmica vetorial que orienta as descrições e que leva em conta o seu uso antes metafórico que metonímico. (p.178)

Um objeto cênico utilizado com frequência em *Quando o Peixe Salta* é o galão de leite, visto usualmente nas fazendas. Ele aparece em diversos momentos do espetáculo ocupando as mais variadas funções, sem jamais deixar, no entanto de ser um galão de leite, signo da condição bovina de todo o grupo. Na cena do enterro de Saul, ele é platéia (juntamente com os pares de sapatos que Castro dispõe cuidadosamente em volta do simulacro de “cadáver” do pai - outro objeto utilizado por Castro é um medidor de cereais com o qual despeja terra sobre o “túmulo”). Quando o travesti Rosa e Ella conversam, o galão está postado ao lado da segunda personagem como uma sombra a lembrar-lhe de sua condição de vaca. Na cena em que Alva e Pata conversam sobre a maternidade, elas estão em volta de um galão de leite estranhamente iluminado (como se o próprio galão fosse o facho de luz). Na cena da queda de Diva, ela é assistida por Phock (o peixe) que está sentado sobre um galão de leite.

A utilização dos diversos objetos (e sua percepção pelo espectador), para Pavis (2008b) obedeceria basicamente a duas operações básicas: condensação e deslocamento, sendo que cada uma dessas operações ainda comportaria duas outras operações: conector e seccionante para o deslocamento e acumulador e embreador para a condensação. Dentre os vários objetos utilizados na montagem em questão, o galão de leite parece estar presente em todas as operações descritas por Pavis. Com efeito, ele seria um objeto acumulador de diferentes identidades possíveis: ele é platéia, cadeira, facho de luz, personagem. Mas também é conector, uma vez que cada nova utilização do objeto remete tanto a uma reserva de sentido quanto a um deslocamento do objeto. Ele também é seccionante, pois o deslocamento produz um forte efeito de surpresa rompendo a cadeia metafórica ou metonímica, *a nova identidade do objeto quebra o fio condutor precedente e obriga a partir em novas bases*. (PAVIS, 2008b: 179) O galão de leite nunca cumpre a função de galão de leite na montagem, ele sempre está representando algo diferente. E por fim, tal objeto também é um embreador, isto é, *o objeto cênico se transforma numa máquina de jogo, faz a embreagem de outros níveis de sentido*, (PAVIS, 2008b:179) transformando-o, por exemplo, de objeto lúdico à um objeto inquietante.

Por outro lado, temos os objetos que acompanham a personagem Diva. Seu objeto característico é o tapete vermelho. Ele é sua roupa e sua casa, todas as cenas da personagem são desenvolvidas sobre ele. Quando aparece pela primeira vez, ela entra enrolada nele como se fosse sua roupa e puxando um telefone como se fosse um cachorrinho. Telefone e tapete são os signos de sua condição no “estado de curral”, denunciam tanto sua condição de estrela quanto sua solidão e incomunicabilidade com o mundo exterior que só pode ter acesso a sua casca. O tapete é o artigo mais forte e significativo e cumpre todas as funções descritas por Pavis. Ele é mimese do âmbito da ação uma vez que sua presença remete imediatamente a uma situação cênica que se pretende caracterizar: remetendo ao universo da fama do qual se espera que a diva faça parte, ele retém apenas um aspecto bastante significativo, a de passarela de desfile de celebridades cercadas por fotógrafos; ele é fruto de uma intervenção no jogo, manipulado também de forma não usual pela atriz que se enrola nele utilizando-o como roupa e, ao ser utilizado dessa forma, esvaziada de seu sentido social, transforma-se em objeto poético.

Por fim, se reveste também da característica de delimitar uma paisagem mental ou estado d’alma, pois remete imediatamente ao universo subjetivo da personagem Diva. Muito mais que um objeto, o tapete vermelho é uma extensão da própria personagem a tal ponto que, quando Rosa tenta ocupar o lugar de Diva, ela também caminha sobre o tapete e ao assustar-se com a platéia, foge enrolada nele. Na cena que antecede o final, a personagem Ella aparece enrolada num simulacro de tapete tentando imitar sua diva. É a decepção com o estado bovino de Diva que será a mola propulsora para a sua fuga do curral. Há aqui também uma acumulação de sentidos (condensação) e também um deslocamento.

Já o peixe Phock é apresentado dentro de seu aquário que consiste em uma sala frontal à platéia cuja porta é feita de plástico transparente. Na cena em que Nana vai trocar a água do aquário, Phock traz a cabeça coberta por um saco plástico. O que Nana faz é tirar o saco plástico da cabeça do peixe trocando-o por outro. Galego é o homem ocupado que entra na casa errada. Sua situação limite é ilustrada pelo prato que equilibra em um dos dedos e que em determinado momento (quando descobre que está na casa errada) deixa cair. Em ambos os casos verifica-se o deslocamento e também uma condensação de sentidos: o plástico é o aquário reduzido à condição de miniatura sobre a cabeça do peixe, mas é também a água que é trocada e o ar que o peixe respira. O plástico também envolve a personagem Menino (o enjeitado). Na primeira cena em que aparece, ele está envolvido num plástico sujo como se fosse uma grande fralda e se rasteja pelo espaço/casa como se fosse um bicho a se esconder.

Quando Pata, sua mãe, vai dar-lhe o seio, este é uma prótese de plástico. Ela o repudia dizendo que daquele peito não sai leite.

Por fim, quando Jota é mencionada pela primeira vez, na apresentação que as sentinelas fazem das personagens, sua ausência é detectada quando um foco de luz é projetado sobre um círculo de giz dentro do qual se encontra um sino de vaca. O mesmo sino que será colocado em seu pescoço por uma das sentinelas na cena final quando ela retorna ao “estado de curral”. Em todos esses casos o deslocamento produz um efeito surpresa, o objeto ganha uma nova identidade que obriga o espectador a buscar novos fios condutores.

Também em *Poema do Concreto Armado*, temos uma variedade de objetos que, conjugados aos figurinos e associados às posturas corporais trazidas das improvisações sobre animais, são, mais que indícios de suas condições sociais, extensões das próprias personagens. De fato, já que o espetáculo se passa num depósito de lixo, é de se esperar que exista uma grande quantidade de objetos manuseados pelos atores. Porém, no decorrer do processo cada ator acabou por reduzir a quantidade de objetos cênicos a um mínimo necessário para a execução de suas ações. Mas, é importante dizer, todos os objetos foram trazidos pelos próprios atores. Suas manipulações fizeram parte do processo de criação das personagens. O ator que interpretou a personagem Fymo, por exemplo, baseado nas suas observações sobre os mendigos, apresentou-se desde os primeiros ensaios portando um pequeno cobertor que carregava consigo durante todas as improvisações, como se fosse parte de seu próprio corpo. O objeto foi assumido pela direção e permaneceu no espetáculo.

Outros atores escolheram diferentes objetos para manuseio: a atriz que representou a personagem Male optou por manusear jornais e outros papéis velhos, atividade típica de pessoas que vivem nas cercanias de aterros sanitários; já a atriz que interpretou Trot escolheu trabalhar com latas de cerveja e refrigerante, ao passo que o ator que encarnou Jaks, pai de Ártul, decidiu por juntar garrafas plásticas. Já o ator que ficou a cargo da personagem Briks, tendo como referência a indicação do próprio texto que o definia como um vendedor de loterias cego compôs sua atuação valendo-se de objetos como uma bolsa, bilhetes de loteria, uma bengala de cego e óculos escuros. Já a atriz que incorporou Fany, ciente de sua condição de menina, apresentou-se com uma boneca de pano e portando algumas revistas velhas.

Em todos os casos, não houve interferência da direção quanto ao uso dos objetos. Eles eram apresentados pelos atores durante as improvisações e imediatamente incorporados. Os próprios atores foram destinando novos usos ou eliminando os objetos que se mostravam supérfluos no decorrer das improvisações. Por exemplo, o ator que interpretou a personagem Fymo (o homem comum), em um dos ensaios, quis cobrir seu corpo com uma armadura feita

de jornais velhos. A improvisação não foi satisfatória e o intento não foi incorporado ao arsenal de ações de ator, sendo abandonado já no ensaio seguinte. Por indicação do próprio texto, o homem comum conduz, em uma das cenas, um cachorro comum. Os atores que ficaram a cargo de Fymo e Saga (a mulher comum) dispensaram a utilização de algum objeto que pudesse representar o cachorro e trataram de incorporar o animal na própria relação entre os dois. Assim, numa das primeiras cenas do espetáculo, os dois atores se apresentaram presos por tiras de pano e se revezando no papel do cachorro.

Ainda com relação ao espetáculo *Poema do Concreto Armado*, julgamos necessário fazer uma pequena digressão sobre a importância dos figurinos cuja presença é demasiado marcante. Pavis (2008b) observa que:

Não é tão fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postiços, as jóias, os acessórios ou a maquiagem. É uma operação delicada extrair o figurino do conjunto do ator em seu meio. O que ganhamos então na precisão das análises das roupas, arriscamos perdê-lo na avaliação de seu impacto sobre o resto da representação. Na medida em que o figurino constitui muitas vezes o primeiro contato, e a primeira impressão, do expectador do ator e sua personagem, é por ele que poderíamos começar a descrição (...). Como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido). (p.163-164)

O figurino é geralmente o que primeiro vemos no espetáculo uma vez que ele está indissociavelmente ligado ao corpo do ator, como se fosse sua segunda pele. Para Pavis (2008b) *o figurino é tão vestido pelo corpo como o corpo é vestido pelo figurino*. (p.164) O ator em muitos casos ajusta sua personagem ao figurino, encontrando então uma possibilidade para afinar suas partituras de ações físicas em função desse elemento. Em *Poema do Concreto Armado*, por exemplo, o ator que construiu a personagem Jaks, pai de Ártul na trama, o concebeu como desprovido de um dos braços, criação que só alcançou plenamente seu objetivo com a chegada do figurino que lhe possibilitou esconder de maneira mais adequada um dos membros, garantindo a eficácia do efeito. Pavis (2006) enumera quatro funções para os figurinos, a saber: ele se presta em primeiro lugar como caracterização do meio social, da época, do estilo em que se passa o espetáculo e em segundo lugar como localização dramática para as circunstâncias onde ocorre a ação. O figurino se presta também a ser um elemento identificador ou de disfarce da personagem, bem como a garantir a localização do

gestus total do espetáculo, da relação que pode ser estabelecida entre a representação e os figurinos no contexto do universo social.

O figurino é um elemento que ocupa o espaço tanto quanto o corpo do ator e tal ocupação ocorre justamente devido a essa imbricação total que tende a estabelecer com o ator. Ele tem o poder de materializar uma época, um ritmo e *mesmo uma maneira de voar ao vento*. (PAVIS, 2008b: 167) Por estar colado à pele do ator, o figurino participa diretamente da ação. Ele capta a luz do espetáculo chegando mesmo a estruturar e definir novos ritmos para as alterações de intensidade luminosa. Mas muitas vezes, o figurino encarna uma função que estaria relegada à cenografia como em algumas formas de dança tradicional oriental, por exemplo. *O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator. Um “cenáriofigurino” como o chama a figurinista Claude Lemaire*. (PAVIS, 2008b: 165)

Os figurinos de *Poema do Concreto Armado* passaram a ocupar, conforme depoimento do diretor Yuri Simon, essa função de *cenário-figurino*. Eles completam a caracterização do espaço do lixão onde se dá a ação. A opção feita pela direção em não sobrecarregar o espaço de atuação com cenários e objetos para dar a exata noção de um aterro sanitário se completa nos figurinos que, nessa perspectiva, são uma extensão da própria cenografia como os objetos manipulados pelos atores funcionam como extensão das personagens. Dentro desse ambiente, a personagem que mais manuseia objetos é Rumo, o morador do lixão que é responsável pelas pesquisas de opinião que garantem a estabilidade de Bemol. Ele manuseia uma grande quantidade de papéis avulsos, radiografias, uma velha máquina de escrever, formulários contínuos de computador, vários pedaços de giz com os quais escreve nas paredes do espaço e uma pequena bolsa onde coloca as moedas que recebe do capanga Góry. Bemol, por ser uma personagem virtual – uma projeção de material previamente gravado num telão ao fundo do espaço teatral - não manipula objeto algum, o que o caracteriza é justamente a distância que mantém de todos pelo fato de ser virtual e pela roupa toda branca que, longe de indicar um estado de pureza, sublinha sua extrema assepsia, limpeza exterior frente aos habitantes do lixão. Aqui temos um bom exemplo do figurino (e também da maquiagem) que funciona como cenário.

Dissemos que Bemol é uma personagem virtual, ele se difere de todos os demais personagens que se apresentam no lixão em contato físico direto com a platéia. Na projeção só o que existe é o corpo do ator vestido de branco (e maquiado também de branco) num fundo preto. Toda informação do universo habitado por Bemol está circunscrito pela sua presença em contraponto a um fundo negro. O figurino funciona assim como elemento

cenográfico que, inexoravelmente colado ao corpo do ator, preenche todo o espaço. Nesse sentido, *o figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço – tempo – ação) iluminando assim seu movimento.* (PAVIS, 2008b: 169) Por outro lado, Góry, seu capanga, veste-se com uma roupa de couro que lhe dá a aparência de um manequim saído de um sex shop, mas seu figurino não denota sexualidade, ao contrário, combinada com a expressão corporal do ator, o que salta aos olhos é o seu descontrole corporal decorrência de uma mente embotada. Não há sensualidade, mas tão somente brutalidade, pois Góry leva às últimas conseqüências o animal que representa: o chimpanzé. Já os objetos que manipula são apenas dois: um grande revólver e um vidro com moedas. Ele é uma extensão da personagem Bemol, sua encarnação ao vivo para a platéia, materialização de sua virtualidade, seu complemento. Não por acaso ambas as personagens são executadas pelo mesmo ator.

No ambiente do lixão de *Poema do Concreto Armado* há dois casais. O primeiro composto pelas personagens Saga e Fymo curiosamente caracterizados. A mulher, Saga, vestida num estilo que lembra o da personagem Góry, isto é, num estilo de sexy shop pontuado por objetos da estética *Heavy Metal* e se movimentando como um felino. O homem, Fymo, é composto como se fosse um homem mais idoso, de paletó rasgado, um homem sério em decadência correndo atrás da mulher, como um cachorro sem dono, que o subjuga sexualmente. Além do que já foi dito sobre os objetos trazidos pelos atores, assinalamos que o casal não tem falas, todo o trabalho de atuação está calcado no deslocamento pelo espaço e na manipulação dos objetos. Assim, a grande tira de pano que simula a relação com o animal imaginário (animal assumido pelos atores) apresenta-se também como um vestígio de algum lençol de sua alcova que é utilizado como rédea ou como cinto de castidade. Fymo manipula também um pedaço de pau que ora lhe serve como uma bengala de cego, ora parece sugerir ser a extensão de seu pênis no jogo sexual que estabelece com a mulher. Dentro dessa ótica, seu cobertor, além de remeter a sua condição de mendigo, remete a um cobertor de criança jogando assim com a dubiedade de um adulto com a sexualidade exacerbada e uma criança indefesa.

Como em *Quando o Peixe Salta* a utilização de objetos em *Poema do Concreto Armado* também obedece à lógica de deslocamento e condensação. Como vimos, uma tira de pano, por exemplo, nunca é apenas uma tira de pano. Ela se torna objeto teatral e dessa maneira, manipulável pelo ator e pelo diretor para fins de construção de sentido, exatamente pelo abandono de sua função tradicional em detrimento da assunção de novas funções: ser lençol, cinto de castidade, chicote ou rédea, por exemplo.

Já Ártul, a personagem principal da história, não manipula objeto algum. Havia a intenção por parte da direção de que existisse uma máscara que deveria ser utilizada por todos os atores que interpretariam a personagem. A máscara chegou a ser confeccionada pelo aderecista (na verdade uma espécie de elmo), mas não chegou a ser incorporada ao espetáculo sendo descartada pela direção que a julgou pouco funcional. No decorrer do processo de criação do espetáculo outros objetos foram trazidos pelos atores e absorvidos pela encenação. Por exemplo, Male, mãe de Ártul, traz consigo uma lata, de onde de tempos em tempos retira comida, além de carregar um saco com os jornais velhos que recolhe. Em uma cena no começo do espetáculo manipula alguns cadernos sujos que seriam de Ártul. O pai de Ártul, Jaks tem a função de separar as garrafas plásticas que são seus objetos cênicos, mas ele também manipula uma bolsa – que parece proteger um braço que ele não tem – e seu lado poeta ganha expressão nas flores de plástico que constrói com o lixo. Ao contrário do casal Fymo e Saga que se persegue em busca de um jogo sexual durante todo o desenvolvimento do espetáculo, Jaks e Male só tem duas cenas em comum: a cena inicial onde ele declara seu amor a ela e uma cena já próxima à metade do espetáculo quando dançam um tango. Os objetos manipulados por Fany, uma garota perdida que busca se relacionar com todos os habitantes do lixão, demonstram a ambigüidade de seu caráter. Uma boneca que ela carrega insistentemente remete a sua situação de menina, as revistas de futilidades com as quais se cerca, se espelha e circunscreve seu espaço remetem a condição de mulher prematura vítima da constante violência sexual que Góry lhe infringe.

As outras personagens também portam objetos que demonstram suas funções no grande depósito de lixo da vida. Trot é um catador de latas e o que faz é manipular alguns sacos com as quinquilharias que recolhe. Em *Poema do Concreto Armado* os objetos não estão restritos a âmbito decorativo, nem tampouco são detalhes que possam servir para auxiliar o desempenho do ator. Da mesma forma que os figurinos, eles são parte constitutiva da própria identidade da personagem, são sua extensão e, portanto possuem uma dramaturgia específica que mais uma vez está a cargo da direção.

Em *Don Juan no Espelho* não temos a utilização de muitos objetos cênicos, na verdade todos os efeitos conseguidos ficaram restritos à utilização do cenário e a caracterização dada pelos figurinos. A opção em não se utilizar objetos foi feita pela própria direção depois da chegada do cenário, pois sua manipulação já demandaria muito trabalho para os atores. Cabe ao figurino desempenhar a função que em *Quando o Peixe Salta* e *Poema do Concreto Armado* coube aos objetos. O figurino, aliás, foi motivo de uma crise vivida pela produção uma vez que o figurinista contratado para desenvolver o projeto, depois de

apresentar algumas propostas descartadas por produção e direção, abandonou os trabalhos poucos dias antes da estréia. A proposta aprovada mesclou referências clássicas, roupas que nos remetiam a algum lugar situado tempos atrás, talvez no século XVII onde se passa a ação da peça de Molière que serviu de base para o texto, bem como a moda contemporânea.

Sem produzir um figurino especificamente de época, mas que auxiliasse a circunscrever dramaturgicamente as circunstâncias da ação. Dessa forma, por estar em um registro que chamaríamos de atual, a personagem Victor traça um terno comum enquanto sua esposa Clara uma roupa que lembra os tradicionais vestidos das cantoras líricas. O uso da cor branca é utilizado para sublinhar sua semelhança com a personagem Aminta, a noiva seduzida por Don Juan – personagem desempenhado pela mesma atriz - e também para revelar seu estatuto de fantasma, uma vez que com o desenrolar do enredo se constata que ela é na verdade uma alucinação de Victor. Desse modo, o vestido branco que cobre Clara funciona tanto como identificação quanto como disfarce da personagem.

No figurino das mulheres conquistadas que cercam Don Juan (Carmen e Ana) bem como das mulheres do povo na cena do casamento são os melhores exemplos dessa junção entre moderno/arcaico. Nesse quesito também se encontra os trajes de Batrício, o noivo ludibriado por Don Juan. O figurino tenta desempenhar a função de caracterização de época, mas ao mesmo tempo assume um corte e uma linha que são características da modernidade. O jogo entre o passado e o presente situa para o espectador as oscilações do tempo onde transcorre a história sem deixar de assinalar que a encenação está, no final das contas, retratando a época atual.

Don Juan é a melhor expressão desse diálogo entre trajes de distintas épocas. Ele tem basicamente duas vestimentas: na primeira e na última cena porta um asséptico jaleco branco. Em ambos os casos é uma personagem que vem de fora e, na realidade, o verdadeiro autor de toda trama que se desenrola. Nas demais cenas seu figurino sugere o de um nobre moderno com modos de um dançarino de flamenco e, por uma indicação do texto, manequim de Sex Shop. Característica do teatro contemporâneo cuja dramaturgia opera com recortes, superposição de realidades e jogando com diversas dimensões do tempo, não temos aqui um retrato fiel de determinada época, mas a junção de pelo menos duas realidades temporais distintas: o tempo, que se supõe presente, em que transcorre a história do escritor Victor e o tempo da narrativa da história de Don Juan, que se supõe seja o passado. Sarrazac (2002) assinala que *a obra dramática encontra-se isenta de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação.* (SARRAZAC, 2002:64) Lembremos que a própria definição da época em que

se passa a história a ser contada foi uma das tarefas propostas pela direção aos atores já que o texto deixa essa questão em suspenso. O que o figurino de *Don Juan no Espelho* faz é apenas uma ligeira alusão há um tempo passado que estaria contido na narrativa do livro escrito por Victor, um breve comentário.

A personagem Aminta, a noiva que será enganada e violada por Don Juan, se veste toda de branco num costume que remete tanto a um vestido de casamento quanto à camisola que vergará na noite de núpcias, acrescido de um detalhe substancial, uma capa branca que será na verdade o único objeto cênico utilizado pelos atores. A capa, inicialmente concebida para ser o véu da noiva, transforma-se na corda com a qual Don Juan a enlaça e também na forca para a cena de seu suicídio. Por último, o Duplo, personagem que funciona como uma consciência crítica de Don Juan e que o acompanha por todos os lados, veste-se como a personagem título com a diferença de que seu figurino tem algumas partes meio rasgadas (como se estivesse se desgastando durante as cenas numa clara alusão ao romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde) e seu rosto é coberto por um capuz que só é descoberto por Don Juan numa cena já próxima do final.

Nos três espetáculos analisados temos então uma forte presença de elementos de cenografia, figurinos e objetos cênicos (para não falar da luz) que ajudaram o diretor na sua tarefa de transformação do texto ou do argumento desenvolvido pelo dramaturgo ou pelo coletivo de atores em algo especificamente teatral que é, em nosso entendimento, a configuração do espaço cênico. Muitas vezes tais influências acabaram por abrir novos rumos para a encenação, como em *Don Juan no Espelho*. Ousamos dizer que a chegada do projeto cenográfico descortinou um caminho para encenação que a direção não possuía ou demonstrava não possuir. Os figurinos, sem o mesmo impacto causado pelo cenário, também foram importantes principalmente por funcionarem como um complemento à caracterização de determinadas personagens (mais em uns, menos em outros).

Em *Quando o Peixe Salta* os adereços cênicos e a disposição no espaço, foram marcantes para a resolução do espetáculo, ao passo que o figurino parece não ter ocupado um lugar de destaque, salvo os de Rosa (o travesti) e Diva (a cantora). Por último, em *Poema do Concreto Armado*, temos uma utilização mais equilibrada entre os elementos já que disposição cênica, objetos e figurinos funcionaram em igual medida como linguagem cênica. Do ponto de vista da crítica genética, não temos muitos documentos deixados pelos profissionais responsáveis por cenários, figurinos e objetos que nos permita refletir sobre a evolução de sua utilização no decorrer do processo de criação.

Em *Don Juan no Espelho* e *Poema do Concreto Armado* essa tarefa ficou mais fácil pois acompanhamos os ensaios. No primeiro caso a proposta de cenário foi apresentada em um dos ensaios e imediatamente aprovada, no segundo caso o diretor, talvez pelo fato de já ter montado o texto anteriormente, tinha uma proposta fechada para o cenário e figurinos. A busca pelos objetos ficou nas mãos dos atores. A criação dos figurinos, coordenada pelo figurinista e professor Alexandre Colla, ficou a cargo dos alunos de um curso de moda de Belo Horizonte. O diretor Yuri Simon nos informou, no entanto que dos croquis apresentados, pouca coisa foi utilizada: a roupa branca de Male (mãe de Ártul) que sofreu modificações posteriores para se encaixar na proposta da direção, parte dos figurinos de Rumo e a capa e o elmo de Ártul. As demais peças foram redesenhadas pelo figurinista e apresentadas posteriormente.

Já em *Don Juan no Espelho*, por exemplo, o véu de Aminta a princípio era um longo tecido preto que, no jogo de improviso dos atores, seria utilizado apenas na função de véu. Ele se transformou depois num grande tecido que fazia uma espécie de embrulho com as personagens na cena do estupro, idéia posteriormente abandonada pela direção. A função de corda para o suicídio de Aminta foi uma descoberta bem posterior. Em *Quando o Peixe Salta* não há nos documentos de processo deixados pela direção, qualquer menção explícita ao que seriam os cenários, objetos e figurinos. Há croquis do espaço do Galpão-Cine Horto, alguns esboços de personagens nas situações de improvisação e uns poucos desenhos de adereços como um babador de criança, um sapato de salto, um *soutien*. As relações que conseguimos estabelecer nesse caso estão baseadas numa análise da construção do texto e do próprio espetáculo apresentado.

3.5 Do estabelecimento do texto

Tarefa bem distinta foi a do estabelecimento do texto nos três espetáculos analisados. Com relação a *Poema do Concreto Armado* praticamente não houve um trabalho específico de constituição do texto já que ele era um dado do espetáculo e a direção optou por mantê-lo basicamente intacto sem nenhuma modificação digna de nota, a não ser uma ou outra frase acrescentada no processo das improvisações. Nas duas montagens anteriores, o diretor havia incluído no texto original de Rodrigo Robleño quatro frases novas com adaptações, duas retiradas da obra de Monteiro Lobato:

Ártul 10: A vida das gentes nesse mundo Jaks é isso: um rosário de piscadas. Cada piscado é um dia. Pisca e mama. Pisca e anda. Pisca e brinca. Pisca e estuda. Pisca e ama. Pisca e cria filhos. Pisca e geme reumatismos. E, por fim, pisca pela última vez e morre.

Jaks: E depois que morre?

Ártul 10: Depois que morre, vira hipótese. É ou não é? (p.13)

Há também uma frase de Jorge Luís Borges incluída já bem próximo ao fim da peça, na verdade uma fala testamento da personagem Ártul presentindo sua morte iminente: *Olho minha face no espelho para saber quem sou, para saber como portarei dentro de algumas horas, quando me defrontar com o fim. Minha carne pode ter medo; eu não.* (p.14) E uma quarta frase introduzida no meio de uma oração, uma réplica da personagem Ártul às imprecações de Jaks: *Nada é mais estranho que a morte.* (p.11) O diretor Yuri Simon, no entanto, declarou não se recordar de onde retirou tal frase. O que substancialmente foi alterado no texto original foi sua abertura. Na primeira cena a personagem Vozz (uma voz em *off*) faz uma descrição sobre o lugar e o tempo em que transcorre a ação, são três pequenos blocos de texto entrecortados por música. A direção optou por modificar tal cena, transformando a introdução numa relação de instruções que deveriam ser repassadas aos espectadores. E não será mais a personagem Vozz que dará o texto, mas uma atriz que lerá as instruções com uma entonação típica de som de aeroporto.

Tal mudança, no entanto não retirou do texto suas características épicas. A personagem Vozz cumpria duas funções no texto original: a de narrador na cena original e a de comentador das situações descritas em outros dois momentos no espetáculo. Em ambos os casos, porém, trata-se da voz do próprio autor. Obra tipicamente pós-dramática, *Poema do Concreto Armado*, transita entre o épico e o dramático e apresenta uma estrutura dramaturgicamente aberta, esquemática até, que permite a inserção de textos diversos sem prejuízo da história que está sendo contada e de sua compreensão. Há um núcleo narrativo principal que trata da saga da personagem central Ártul e, consequência dessa saga, o núcleo representado por seu antagonista, Bemol com todos os que transitam em seu redor: as personagens Góry e Rumo. As demais personagens existem para ilustrar o universo de um mundo presidido pelo lixo e, por carecerem de uma dramaturgia mais elaborada, seus textos estão mais abertos a transformações. Curiosamente, porém, as quatro frases introduzidas pelo diretor no texto original se referem à personagem Ártul, revelando assim que sua dramaturgia também possui um grau considerável de abertura.

Em *Don Juan no Espelho*, mesmo levando-se em conta que o espetáculo também possuía um texto inicial pronto, sua forma final sofreu algumas mudanças significativas ao longo do processo de montagem. Na primeira semana após o retorno dos ensaios em janeiro, direção e atores ainda se debruçavam sobre os super-objetivos do texto. Foi definida uma temporalidade para a história. Apesar de ser um texto contemporâneo, *Don Juan no Espelho* joga com duas temporalidades distintas: uma primeira temporalidade atual, o tempo em que se desenrola a história de Victor, sua crise com a literatura (na sua própria definição ele trabalha uma literatura “clássica” ao passo que as editoras solicitam algo mais “moderno”) e sua relação com a esposa Clara; e uma segunda temporalidade de fábula onde se desenrola a história de D. Juan criada por Victor, o que lhe confere um tom moderno e mesmo coloquial, mas com profundas raízes no clássico mito e nas obras de autores passados (Molière, Zorilla, Mozart). Dado o conflito, decidiu-se que a história de D. Juan seria utilizada na montagem para falar de um assunto atemporal que é a busca de si mesmo. De seu lado, o diretor fez três cortes no texto original chegando mesmo a alterar a ordem de apresentação de uma cena, entregando aos atores as primeiras páginas (2 a 12) com as inovações. Foi estabelecido que as próximas improvisações não poderiam mais se afastar dessas definições conquistadas nos primeiros ensaios do ano. Eis aí a nova moldura proposta pelo diretor ao elenco. Uma nota a mais a respeito do trabalho: nos meses de janeiro e fevereiro duas atrizes abandonaram o processo e outra atriz foi agregada ao grupo.

Na versão original, *Don Juan no Espelho* apresentava a seguinte estrutura: uma cena inicial em que se apresentava a personagem central, D. Juan, e cuja voz em *off* anunciava suas intenções: *Hoje eu decidi sair de mim mesmo. Abrir as portas que me encerraram: minha casa. Decidi, no meio de vários, mostrar a minha face, tantas vezes escondida ou abafada para demonstrar fortes.* (MIRANDA, 2006:63) A segunda cena é o encontro entre Victor, que chega da rua com a notícia de que seu texto foi uma vez mais rejeitado e sua esposa Clara, alheia ao que ele inicialmente diz, fala do cotidiano e da visita iminente dos filhos. Na terceira cena acontecia a primeira aparição de Don Juan e seu embate inicial com Victor. Em tal cena, Victor não distingue a ficção do real e pensa tratar-se de um estranho que invadiu sua casa ou alguém em conluio com Clara (ao que Don Juan responde: *Não. Eu sou seu personagem. Não dela*, p.8). Esse encontro de criador e criatura é entrecortado por duas intervenções de Clara. Tal cena é a maior da primeira parte, começando na página 6 e só terminando na página 13 quando tem início a quarta cena onde é descrito o primeiro encontro amoroso de Don Juan com a jovem Ana. A seguir temos um novo encontro entre Victor e Clara e, na história paralela, o segundo encontro amoroso de D. Juan, desta vez com

uma mulher mais experiente que é a cortesã Carmen. Nova interferência de Victor que critica o comportamento irresponsável de sua criatura e nova interferência de Clara entrando em cena para contar que será uma das novas solistas do Teatro Municipal, acuando Victor entre as duas realidades, a da vida real e a da ficção. Há uma nova cena entre Carmen e D. Juan que retornam ao jogo de sedução da cena anterior, mas que expõe novas características da personalidade de D. Juan tentando explicar os motivos que o levaram a ser um conquistador insaciável. A última cena do bloco é um novo encontro entre Clara e Victor onde ele expõe o que pensa e o que sente sobre o ato de escrever, uma cena de confissão como a anterior.

A versão do diretor para o texto traz algumas modificações substanciais, tanto na ordem do texto quanto nas experiências para a montagem do espetáculo. Além de acompanharmos os ensaios tivemos acesso a todas as alterações do texto propostas pela direção que posteriormente nos forneceu cópias. Nesses novos documentos de processo consta um conjunto de cenas de 1 a 7, cujos textos foram entregues ao elenco paulatinamente. Nessa versão do diretor não temos mais o monólogo inicial de D. Juan e a cena já começa com o encontro entre Clara e Victor. Há uma anotação de punho do diretor entre uma parte do texto e outra: “Duplo e Clara = uma tragédia”. O Duplo é uma personagem que só irá aparecer mais tarde no texto original, mas cuja presença física, decidiu-se, deveria fazer-se notar desde a primeira cena de sedução de D. Juan. Há uma cena de tango entre Clara e Victor que consta como rubrica no texto original e que foi mantida pela direção na sua adaptação, mas que não resistiu à montagem e foi cortada. Ainda na cena 1 acontece o primeiro encontro entre D. Juan e Victor, depois do monólogo de Victor em que ele relata o que é escrever. A dificuldade de Victor em distinguir a realidade ficcional de D. Juan persiste, mas de forma amenizada. Victor não reage como se D. Juan fosse uma pessoa de fora que tenha invadido sua sala para roubá-lo como consta no texto original, mas ainda relaciona a intervenção da personagem a algum ardil de Clara.

As cenas em que Clara interfere no delírio de Victor com seus apartes é mantida (com cortes) na versão do diretor, mas foram riscadas por ele no texto e foram finalmente banidas ou deslocadas ao longo da montagem. A cena 2 não é mais a do encontro entre D. Juan e Carmen, cena que no texto original aparece em sequência sendo entrecortada por uma cena de Victor e Clara. O diretor optou em deslocar essa cena logo para o princípio da narrativa, dividindo a cena original em duas. A opção da direção foi a de colocar duas cenas de sedução diferentes (Carmen uma jovem experiente e também profissional da sedução e Ana uma jovem e inocente noiva) separadas pela segunda cena de encontro entre Victor e D.

Juan (cena 3). Após a cena com Ana (cena 4) há um novo encontro entre Victor e Clara (cena 5), D. Juan e Carmen novamente (cena 6) e Victor e Clara, na cena onde o escritor fala mais uma vez do que significa para ele o ofício de escrever (cena 7) encerrando assim o bloco. Não há mais textos com anotações do diretor.

Existem outras três versões de cena (sendo que uma delas é a cena inicial), mas sem assinatura da direção. A mais importante é constituída por um bloco englobando basicamente toda a primeira parte do texto, isto é, da cena de abertura até a segunda cena entre D. Juan e Carmen. Há algumas mudanças significativas com relação ao texto anterior. Duas falas que no original estavam situadas na página 18, ou seja, no meio da grande cena entre D. Juan e Carmen são deslocadas. A primeira serviu para a primeira proposta de abertura do espetáculo:

Don Juan: Uma jovem viu este anel e disse estar triste porque esta era a prova real de que eu sou um homem comprometido. Outra senhora se encantou exatamente por me achar comprometido. O joalheiro se encanta, pois trata-se de uma gema rara. Vê como tudo é uma questão de como se olha a coisa? De uma mesma situação podemos tirar nossa possibilidade e também nossa danação. (MIRANDA, 2006: 89-90)

A segunda foi colocada no meio do embate entre D. Juan e Victor acerca da escrita. Depois que o personagem consegue finalmente convencer o escritor a retomar a tarefa de escrever, a fala, que na versão original servia para ilustrar o discurso com o qual o nobre sedutor tentava convencer a esperta Carmen sobre os motivos que o levavam a seduzir e como ele conseguia estabelecer uma separação entre o prazer da sedução e o amor, ganhou nova conotação ao ser deslocada para a cena em questão. Quando Victor se dá por vencido e encara a página em branco sobre a qual depositará a história do seu D. Juan, as falas do ilustre sedutor aparecem como uma voz que ecoa na cabeça do escritor que continua a frase da personagem interpondo a sua própria:

Don Juan: Amo todas essas donzelas com quem me deitei. Acho que seria muito egoísmo não querer dividir isso com outras mulheres. No amor não há posse. Quero espalhar o que descobri pelo universo e é esta constante renovação que me vivifica. Saber que mais pessoas podem sair da monotonia de suas vidinhas medíocres e que eu posso ajudar.

Victor: ...vírgula, neste exato momento se prepara para um importante encontro. É fim de tarde. O sol vermelho intenso desenha silhuetas naquela pequena praça

onde os amores se cruzam. A música, rompendo as janelas das alcovas, invade as pessoas que, alegres, festejam o por do sol da simpática Sevilha. (MIRANDA, 2006:81)

Ainda nessa nova versão observamos que há novos cortes de falas, bem como o retorno de falas que haviam sido cortadas na versão anterior. Há também a indicação de uma nova rubrica indicando uma nova cena de tango envolvendo Clara e o Duplo. Nos outros dois documentos analisados não enxergamos mudanças significativas senão os tradicionais cortes praticados pela direção.

Observando o trabalho da direção e os documentos de processo da criação do espetáculo, no que se refere ao estabelecimento do texto, inferimos que não se trata somente da adaptação que todo diretor comumente faz do texto que é levado à cena. Em toda montagem teatral é natural que muito do texto original seja cortado pela direção em função da economia do espetáculo. Por exemplo, há uma substancial diferença entre o tempo da leitura de um texto e o tempo da ação quando colocada em cena. É necessário que se abra um espaço para as contribuições dos atores e da própria direção no processo. Tais contribuições contêm percepções de tempo diferenciadas (pausas, ritmo) que podem alongar a duração do espetáculo. Por outro lado, temos que considerar que a própria desenvoltura corporal dos atores pode substituir palavras ou frases que em função de tal apropriação se mostram supérfluas no decorrer do processo. Há também a escolha do que seria o mais importante dizer com o espetáculo, porque muitas vezes os textos escolhidos trazem vários temas diferentes dentro da mesma obra. Em função do que foi dito, palavras são mudadas de lugar e na maioria das vezes frases inteiras são cortadas, às vezes até cenas inteiras.

Em *Don Juan no Espelho* não se trata apenas disso. Há efetivamente o estabelecimento de um novo texto pela direção que se dá através da separação e reordenamento das cenas mais importantes, mudando mesmo sua significação no interior da obra. Muito além do corte do elemento literário – em favor do teatral, há a eliminação de personagens: uma cigana mencionada no início do texto e cujo canto serve de contraponto para a sofrida relação entre Clara e Victor na primeira cena, uma carpideira que aparece mais adiante também é eliminada bem como a fusão de vários elementos (homem do povo, povo, mulher 1, mulher 2) em favor do número reduzido de atores com os quais o diretor trabalhou. Há também o deslocamento de outro personagem (o Duplo), etc. Verifica-se, portanto, o estabelecimento de um novo texto mais enxuto que não se presta apenas a ser lido, mas fundamentalmente a ser transformado em ação que é a função da direção teatral

propriamente dita. O que vale dizer que tal trabalho reflete uma interferência direta (mesmo que consentida, como é o caso) na ordem narrativa e, em certa medida, no próprio sentido da obra ou de partes da obra já que ao deslocar certas falas de seu contexto inicial recolocando-as num novo contexto, o diretor trabalha com a resignificação das mesmas. Nesses termos, o diretor é também um novo dramaturgo, co-autor da obra.

Retomando os conceitos desenvolvidos na primeira parte de nosso texto quando discutimos a questão da dramaturgia, podemos verificar que o trabalho desenvolvido pela direção de *Don Juan no Espelho* se aproxima muito daquilo que Pais (2004) chama de dramaturgia da leitura. O trabalho de montagem do texto teatral no melhor estilo da tradição brechtiana parece ter sido o principal trunfo do diretor no intuito de explicitar os sentidos ocultos no texto. Pais (2004) adverte que a dramaturgia da leitura é presidida pela idéia de teatro de conceito da forma como havia sido concretizada por Brecht:

Uma premissa estética e ideológica de acordo com a qual todas as escolhas e articulações de sentido, em suma, as leituras, deverão ser feitas. Podemos considerar, em certa medida, “teatro de conceito” sinônimo de “teatro documental”, pois é a fórmula dicotômica conteúdo/forma do conceito que postula a vertente documental como pilar de todo o espetáculo. (p.40)

Claro que, analisando o processo de criação do espetáculo em questão, não vemos essa idéia de teatro de conceito de uma forma tão delineada e radical quanto à postulada e praticada pelo teatro de Brecht. Mas não podemos deixar de assinalar que uma das principais buscas da direção desde o princípio dos ensaios que acompanhamos foi a de descobrir um conceito que pudesse unificar a leitura do texto, uma vez que o próprio texto parecia ser um tanto obscuro quanto a isso. Uma busca conjunta com os atores de um super-objetivo para o espetáculo, um “o que pretendemos dizer” que norteou o trabalho posterior de adaptação, de estruturação de sentido do texto.

Em *Quando o Peixe Salta*, temos um exemplo flagrante do que Pais (2004) chama de dramaturgia do olhar, conceito desenvolvido em decorrência do advento da performance e de seus desdobramentos a partir da década de 80 do século passado. Como já foi dito, inexistia um texto que servisse de ponto de partida para a encenação. O que se tinha era apenas a idéia de trabalhar com a questão do tempo e em explorar os espaços do Galpão Cine Horto. A descoberta do tema, o desenvolvimento das personagens, a apropriação do

espaço, a construção do próprio texto, a estruturação das diversas partes envolvidas no jogo de criação foram ganhando forma e sentido durante o processo de criação.

Antes de nos debruçarmos sobre o texto propriamente dito, julgamos interessante nos atermos primeiro à questão das personagens. Como os próprios diretores assumem, a maior parte do material criado pelos atores durante as diversas etapas da improvisação foi utilizada na construção do espetáculo. O grupo de trabalho improvisou com tudo desde o começo. Figurinos, cenografia, objetos cênicos, iluminação, música, aproveitamento do espaço, tudo surgiu da criação conjunta. O próprio texto nasceu dos jogos de improvisação e como o trabalho criativo dos atores estava diretamente ligado aos projetos individuais de cada artista/ator, é natural pensar que as personagens "nasceram" antes do texto, como declaram os próprios diretores Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli:

Uma vez que noventa e cinco por cento desse material estava de alguma forma ligado à história pessoal de cada ator, batizamos a maioria das personagens com variações e corruptelas dos nomes dos atores. Cada personagem sintetizaria uma condição - por exemplo, o marginalizado, a esposa, a diva, a sentinela.²⁴

Mais que personagens, os atores trataram de criar arquétipos, tipos que sintetizavam determinada condição social/afetiva dentro do ambiente do curral/gruta. Alguns nomes/funções de personagens, no entanto, sofreram algumas alterações no decorrer do processo. Não são muitos os documentos que esclarecem essa fase do processo, nem há muitas indicações de datas. Sabemos que a decisão de que cada ator fizesse apenas uma personagem foi tomada somente em agosto, depois que uma primeira versão do espetáculo foi apresentada para o público em julho. Essa primeira versão foi o resultado dos primeiros meses de improvisação. A primeira forma do que seria o espetáculo nasceu ali.

Temos um salto considerável no que se refere a definições de personagem no princípio do processo, quando os diversos grupos pesquisam os temas referentes à rotina, para a etapa de consolidação das personagens/condição. Num primeiro momento as personagens foram nomeadas de uma forma muito genérica (na temática da família): moça, mulher, homem, criança (filho ou bebê). Posteriormente são organizados em função do que

²⁴ CAMPOS, Rodrigo; MENCARELLI, Fernando. Quando o Peixe Salta. Ictiocultura experimental – como criamos o peixe. In: Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto – Oficínio, volume3 – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009. 128 p.

será apresentado na primeira versão ²⁵. Desde esse resumo/esquema, já está definido que uma personagem se ausenta e nesse primeiro momento tal personagem se chama Teodora. Saulo é o personagem que prepara seu próprio funeral, Anabela é a que busca a receita para a mulher perfeita, Thaís refere-se ao remédio para a saudade. Joyce é a que destrói sua agenda e lança suas folhas na rua, Pedro é o que recebe o que Joyce atira. Por sua vez, Henrique, Guilherme e Gabriel são os filhos (o não-nascido, o que não mama, o que cai) e Patrícia e Geisa são as mães (a teta de pedra e a ventre vazio). Outros personagens como o casal no jogo do sexo não é nomeado. Não se trata evidentemente de nomes de personagens, mas dos próprios atores do grupo.

Em outro documento sem data, mas intitulado "personagens - plots (microdramas individuais) não temos a nomeação das personagens, mas tão somente sua função. Temos então: a mulher que perde o discurso e vê-se vaca, a pessoa (estranho ser) que aprende a ser mulher, o homem que saiu do aquário como peixe, a criança que se recusa a comer, a mãe que não consegue alimentar o filho, o homem que quer sair da rotina sexual, o travesti/michê cuja rotina é ser agente de quebra de rotina sexual, a jovem - entediada com a vida - (que muda o trajeto) à espera de um milagre - aguarda o tempo de um cigarro -, a jovem que não suporta a saudade (do primeiro amor), a mulher que repete o ciclo da paixão (platônica?), o casal de irmãos confinados atrelados (relação de dependência) sonha com "Wonderland", o pai de família que mudou de trajeto e esqueceu o filho. E situações ainda não experimentadas: o homem que entra em casa e faz uma série de coisas antes de se dar conta de que está na casa errada e o homem que só consegue deixar de ser mágico empregando-se como funcionário público. De todas as situações enumeradas acima, a maior parte será aproveitada no espetáculo final. As situações descritas anteriormente ganham forma numa definição posterior. Num texto sem indicação de data e intitulado simplesmente como "dramaturgia", as personagens não são definidas como indivíduos, mas como condições humanas. De alguma forma, cada personagem estaria ligado à própria pessoa do ator (projeções, extensões, derivações) e ao material levantado a partir de questões particulares. Desse modo, seus nomes são corruptelas dos nomes dos atores podendo ser também nomes de boi/vaca.

A questão dos nomes das personagens serem passíveis de, também, serem nomes de bovinos foi definida pela direção depois de uma vivência realizada pelo grupo dentro de um

²⁵ Pelo menos é o que intuimos de um texto sem título e sem data, mas que nos apresenta um esquema/resumo das cenas, muito provavelmente visando sua apresentação.

curral, numa região rural nas cercanias de Belo Horizonte. Tal vivência serviu para que o grupo identificasse *a atmosfera essencial pretendida para o trabalho (...) a metáfora do humano-bovino viria a perpassar todo o espetáculo.*²⁶ Dentro dessa lógica os personagens/condição foram nomeados da seguinte maneira: Rike/Paike, o rejeitado, o não alimentado, depois chamado simplesmente Menino; Pata, a mãe de família; Bela, depois Ella, a incompleta, que se modela copiando; Laiza, a modelo/diva/admirada, depois simplesmente Diva; Saul, também se chamou Salomão ou Sal, o diante da morte, o pobre condenado, o “extreme'ungido”. Sobre essa personagem é interessante notar que em determinado momento não se tinha uma definição de qual seria seu papel em relação a Jota, a personagem que sai do curral/gruta. No princípio ele aparece indicado como alguém que mora com Jota, talvez um amigo. Posteriormente é definido como seu pai. O próprio personagem/condição de Jota foi nomeado a princípio como Teodora (uma atriz que saiu do jogo ou apenas um nome?), posteriormente foi Djoy, e finalmente Jota - a liberta, a diante do milagre, a maravilhada. Situação semelhante é o da personagem/condição do marginalizado, prostituído. A princípio tal função parece ter cabido à atriz Nikita, que também deve ter utilizado o nome de Trufa, posteriormente Nikita não é mais mencionada e a função passa a ser responsabilidade de Cleo/Vergão. Em um documento denominado "escaleta 2" o travesti recebe o nome de Rachaleo. Na versão final aparece como o travesti Rosa (Cleo é o nome do ator).

Outros personagens não apresentam mudanças de função, são eles: Galego, que na relação com Jota aparece como colega de trabalho, mas que é definido como sendo o ocupado, rico/poderoso, ausente pai de família, o que nos faz supor que no desenrolar do processo tenha mudado seu status de colega para chefe de Jota; Alva, também definida como uma amiga de Jota, mas que representa a que não foi mãe, a não fecundada, a estéril grávida ("gravidez psicológica"); Pata é a mãe de família, a mãe que não quer ser mãe; Phock, também o sem nome, o não-nascido, o isolado, o incomunicável e que na verdade é o peixe de Jota; Castro, irmão de Jota - lembra a mãe e as irmãs mais velhas falecidas às quais ele substituiu e por ter sido criado entre mulheres representa o que não penetra/copula, o eunuco, o docilizado. Outras personagens que não tiveram alterações significativas ou perceptíveis são: Ignácia, mora junto com Jota e é a hipocondríaca, viciada em remédio para esquecer/ficar tudo normal; Nana, a recém chegada, forasteira; Rubi, a boa esposa, dedicada,

²⁶ CAMPOS, Rodrigo; MENCARELLI, Fernando. Quando o Peixe Salta. Ictiocultura experimental – como criamos o peixe. In: Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto – Oficínio, volume3 – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009. 128 p.

resignada; e finalmente os sentinelas Guil, depois Guido que representa o olho/câmera/vídeo e Fidel, depois Fido, o ouvido/microfone/áudio.

Mais que bovinos confinados em um curral, as personagens/condição de *Quando o Peixe Salta* refletem uma estranha relação entre masculino e feminino. A personagem Diva (ou Laiza na primeira versão) representa a admirada já que é a artista favorita de Jota, mas também e fundamentalmente quem sustenta o modelo e o discurso, a histérica. Aliás, outras personagens femininas também apresentam características históricas. A questão da histeria é mencionada nas várias versões do texto como sendo uma característica essencial da personagem Diva. Por exemplo, na primeira versão do texto ela assim se apresenta:

DIVA: Quando eu era uma menininha eu perguntei à mamãe - Que Serei?Serei bonita? Serei rica? E ela me respondeu: Las históricas somos lo máximo/Las históricas somos lo máximo/extraviadas, voyeristas, sedutoras, compulsivas/finas divas arrojadas...

Diva levanta o braço para aplausos - pede e treina com a platéia que seja aplaudida sempre que levantar o braço e que haja silêncio quando abaixá-lo.

DIVA: A palavra histeria deriva da palavra grega hystera que significa útero. Acreditavam os gregos que o útero percorria o corpo da mulher. Ao fixar-se em algum lugar aparecia o sintoma. Para atrair o útero viajante, passavam óleos fragrantés na genitália feminina... (p.4)

A histeria é apresentada pela personagem como sendo essencialmente uma questão ligada ao útero, porque era dessa forma que a questão era entendida na antiguidade clássica. Para esclarecer um pouco mais essa questão lançamos mão de uma definição bastante genérica encontrada em Laplanche e Pontalis, onde a histeria é:

Classe de neuroses que apresentam quadros clínicos muito variados. As duas formas sintomáticas mais bem identificadas são a histeria de conversão, em que o conflito psíquico vem simbolizar-se nos sintomas corporais mais diversos, paroxísticos (exemplo: crise emocional com teatralidade) ou mais duradouros (exemplo: anestésias, paralisias históricas, sensação de “bola” faríngea, etc.), e a histeria de angústia, em que a angústia é fixada de modo mais ou menos estável neste ou naquele objeto exterior (fobias). (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001:211)

Se considerarmos a definição acima, podemos entender que basicamente todas as personagens femininas de *Quando o Peixe Salta* apresentam características históricas. A única

exceção parece ser apenas a de Jota que consegue escapar do curral/gruta e cuja ausência provoca a desestabilização da estrutura das relações entre os habitantes. Duas personagens representam pólos opostos e complementares da mesma função feminina de reprodução/preservação: Alva e Pata. A primeira é a infecunda, a estéril que deseja desafortunadamente ser mãe, a segunda é a mãe que se recusa a tal função. Diva e Ella encontram-se em outro pólo: uma é a que sustenta determinado discurso, o da diva idolatrada, simulacro de mulher que assume o papel de uma feminilidade de consumo. Na outra ponta está Ella, sua imitadora e que deseja ocupar tal papel, mas descobre no fim que não há final feliz. A vida real ultrapassa o fetiche/simulacro. Ambos os casos representam os extremos de uma feminilidade incompleta, talvez a única possível para os seres que habitam uma estrutura calcada na rotina.

Mas não são as únicas possibilidades. Rubi e Ignácia apresentam comportamentos antitéticos frente a uma situação intermediária entre a feminilidade de consumo e a função maternal. São posturas diversas frente ao mal-estar provocado pelo cotidiano. Rubi é a mulher dedicada, boa esposa, nem tão afeita à função materna, tampouco destinada à fantasia e ao prazer. Sua postura frente à realidade é a de resignação. Já Ignácia enfrenta o mundo com indiferença. Dela se diz que pode cair uma vaca pelo telhado e ela continuaria a passar manteiga no pão tranquilamente (essa definição no começo da consolidação da dramaturgia pertenceu a Jota). Porém, tal indiferença frente ao mundo só é conseguida por meio dos remédios que toma. Como boa histérica, na falta de seus remédios que a ajudam a esquecer e a suportar o real, é tomada por surtos de delírio quando vê todos os habitantes como bovinos. Seus próprios remédios, no entanto, não produzem mais resultados. O efeito de tomá-los é puramente psicológico.

De todas as mulheres encerradas no curral, Nana é a única que não habita nenhum papel em especial. Ela é uma viajante. Toca nas diversas realidades sem assumir efetivamente nenhuma. Em grande parte das narrativas, o estrangeiro é um elemento de crise. Ao vir do exterior traz consigo não só a diferença, como também, muitos germes que podem fomentar mudanças, por isso são temidos e em muitos casos detestados. Em *Quando o Peixe Salta*, o estrangeiro representado por Nana é aquele que tenta integrar-se ao sistema. A função de mudança é deslocada para um membro da comunidade que se rebela e sai como numa parábola de filho pródigo.²⁷

²⁷ Referimo-nos aqui ao texto *A Volta do Filho Pródigo*, de André Gide.

As personagens masculinas por seu turno apresentam características que, à luz da doutrina freudiana, poderíamos chamar de obsessivo-compulsivas²⁸. Galego é o homem rico, bem sucedido e vive ocupado em equilibrar os pratos de sua agenda (o que faz literalmente durante o espetáculo) e apesar de casado, não está aberto para o amor. Ele incorpora a história do pai que ao desviar de seu trajeto esquece o filho recém nascido no banco de trás do automóvel. Em específica cena ele chega a uma determinada casa falando ao celular enquanto a mulher vai lhe fazendo o relatório do dia. Somente ao final da cena é que percebe não estar em sua casa e que aquela não é sua mulher. Sintetiza o homem moderno que se dedica à carreira e ao sucesso.

Saul, pai de Jota, é o homem que é obcecado pela própria morte e satisfaz sua compulsão encenando seu próprio funeral. Castro é o homem que se situa na esfera da total impossibilidade de cumprir a função masculina da reprodução. Por ter sido criado entre mulheres, acabou se parecendo com elas. É o impotente e sua função é a de manter a casa em ordem, função que nossa sociedade destinou culturalmente à esfera feminina. Rosa é a única personagem masculina que tenta se impor no meio de todo esse caos. Segundo definição encontrada em um rascunho da direção sem indicação de data, Rosa *oferece assustando, convida cuspidando, pede ameaçando*. Nesse sentido é a personagem masculina mais viril de todas, a única portadora de uma agressividade tipicamente masculina. No entanto é um travesti, encontra-se à margem de todos equilibrando-se sobre o único salto nas bordas do masculino e do feminino.

Já o Menino é a própria incompletude. Sua vida resume-se a pedir carinho à mãe que o repudia. Carece do leite materno como qualquer um carece do ar. Ao não se resolver com a própria mãe, busca encontrar um substituto em Alva que, por ser a infecunda, também não consegue satisfazê-lo e dessa forma ele não se desenvolve. Phock é o peixe. É um personagem diferenciado. Um homem ou um peixe? O homem à beira da bestificação? É o animal de estimação de Jota, porém também é fã da Diva (como Jota) e se alimenta do lodo, mas também dá de alimentar aos outros como na cena em que vai ser preparado para o jantar. Por

²⁸ "No vocabulário freudiano, *zwang* é utilizado para designar uma força interna imperativa. A palavra é empregada a maior parte das vezes no quadro da neurose obsessiva. Implica então, que o sujeito se sente constrangido por essa força a agir, a pensar de determinada maneira, e luta contra ela. Às vezes, esta implicação não existe fora da neurose obsessiva. O sujeito não se sente conscientemente em desacordo com os atos que, no entanto, ele realiza de acordo com protótipos inconscientes. É particularmente o caso daquilo a que Freud chama de *wiederholungswang* (compulsão à repetição) e *schicksalszwang* (compulsão de destino)". (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001: 86).

fim Fido e Guido, as sentinelas do curral. A função de ambos é guardar o curral para que tudo funcione da forma como tem que funcionar e com a fuga de Jota a função de ambos é tentar fazer com que ela retorne para casa e tudo volte à normalidade. São os representantes da lei, do costume, da rotina.

Ao analisar o teatro contemporâneo Sarrazac (2002) elenca algumas características que compõe o novo estatuto da personagem do teatro pós-dramático, um processo de desumanização da personagem levada a cabo por vários autores pós-Brecht e que talvez encontre sua melhor definição na noção de personagem-criatura.

Das diferentes possibilidades que se oferecem ao escritor de teatro nas suas relações com as respectivas personagens, duas são bastante conhecidas: ou se apaga completamente perante elas, de acordo com a lei do teatro dramático, na esperança de que estas criações de papel se transformem em seres de carne e osso, perfeitamente autônomos: ou fala através delas e, enquanto autor ventríloquo, corre o risco de ser considerado como um mero e vulgar manipulador de manequins. Entre estas duas hipóteses, das quais uma faz da personagem *analogon* da pessoa humana e a outra fá-la passar à categoria de natureza morta, talvez exista uma terceira que seria específica do dramaturgo-rapsodo: a de uma personagem de um antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo de seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguira passo a passo e à qual estaria tão indissociavelmente ligado quanto o Doutor Frankenstein à sua criatura. (SARRAZAC, 2002:97)

O paradigma para a personagem-criatura, Sarrazac o encontra na personagem Galy Gay da peça *Um Homem é um homem*, de Brecht. A história de um homem que sai para comprar peixe e quando retorna está transformado no guerreiro Jeraiah Jip. Para Sarrazac (2002) é como se Brecht anunciasse o fim da personagem teatral construída à imagem e semelhança do homem, evidenciando assim, *a metáfora da necessária desconstrução da personagem individualizada*. (SARRAZAC, 2002:97) A criatura seria a essência monstruosa da personagem, tal qual o monstro do Dr. Frankenstein, ela é despedaçada e recosida pelo dramaturgo (como Brecht faz com Galy Gay). A criatura anuncia o processo de desumanização do homem e por consequência da personagem. Ela habita o limite entre o humano e a bestial e ao mesmo tempo, como bem observa Sarrazac (2002) faz parte de uma ampla coleção, de um “monstruário” sem perder, no entanto sua extrema singularidade.

Antes de a fazer vacilar no nada, o dramaturgo conduz a sua criatura até o limiar da bestialidade, paradigma do não-humano. E, contudo, é este ser animalesco que, proporcionando à personagem um envolvimento mítico, permite que a criatura se exprima totalmente. De Jean Genet, Cocteau dizia: “Ele põe os animais a falar. Quero dizer os homens que não tem linguagem”. A criatura é, na infinita plasticidade do seu corpo, o lugar de uma metamorfose latente, de contornos imprecisos, de uma metamorfose inocente. Só começa a *falar, nesta linguagem bestial que liberta uma palavra socialmente interdita*, para nos dar a entender que um ser humano se calou ou que nunca chegou a ser ouvido. (SARRAZAC, 2002:101-102)

Tanto as personagens de *Quando o Peixe Salta* quanto às de *Poema do Concreto Armado* parecem estar revestidas das características apontadas por Sarrazac para a personagem-criatura. Em ambos os casos elas operam com a despersonalização do humano, o qual se equilibrando entre a singularidade do indivíduo e a inserção na massa amorfa nos apresentam personagens que se encontram no limite entre o humano e o inumano. As personagens de ambos os espetáculos estão imersas numa rotina de existência animalesca só rompida por pequenos flashes de humanização ou pela tomada de consciência de um membro do coletivo: Ártul, em *Poema do Concreto Armado*, emerge de sua animalidade como um opositor ao *status quo* representado por Bemol. Sua rebeldia é fruto de uma tomada de consciência política como se o autor, seguindo o raciocínio de Brecht, nos dissesse que o elemento humano só surge efetivamente quando sua carcaça animal é posta de lado por obra da política.

Em *Quando o Peixe Salta*, Jota simplesmente não retorna ao curral/gruta. Ela se permite uma experiência extra-cotidiana que lhe revela outro lado para a existência. Temos então explicitado em tais textos duas condições encontradas pelo homem para se libertar do mundo desumanizado: a experiência mística e a consciência política. Nesse sentido, Ártul e Jota são as únicas personagens que fogem do modelo personagem-criatura. Todas as demais se encontram nesse limite. Ora travestidas em animais sem direito a fala (direito posteriormente adquirido) como Phock, o peixe, ora pelas outras personagens que se vêem como parte de um rebanho bovino. Lembremos que em um dos momentos cruciais do espetáculo, Diva perde a condição humana e se transforma em vaca fugindo do centro do palco/tapete vermelho. Em *Poema do Concreto Armado*, por uma definição dada pela própria direção, todas as personagens deveriam incorporar características de determinados animais.

A personagem do teatro contemporâneo, diz Sarrazac (2002) parece oscilar entre dois status distintos: personagem-criatura ou figura. O termo “figura” é empregado no teatro para designar o aspecto e o comportamento de uma pessoa, *designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe*. (PAVIS, 2008:167) Trata-se de uma forma bastante imprecisa que adquire significado se tomada no interior de determinada estrutura e que reagrupa uma série de traços distintos genéricos. Uma silhueta, massa imprecisa cuja precisão só pode ser encontrada no contexto no qual está inserida. Nesse sentido, as personagens tanto de *Poema do Concreto Armado* quanto de *Quando o Peixe Salta* também podem ser vistos como figuras. Elas valem mais pelo que representam na estrutura do lixão ou do curral/gruta. Suas principais características estão na superfície, delineiam contornos, sua interioridade parece residir apenas na esfera do esforço cotidiano (*Quando o Peixe Salta*) ou do animalesco (*Poema do Concreto Armado*), seus nomes referem-se bem mais às posições que ocupam no gueto ou não dizem muita coisa como no *Poema do Concreto Armado*.

Male, por exemplo, é a mãe de Ártul, e segundo definição dada pelo autor, é uma mulher em desespero. Sua posição na estrutura do lixão é a de pontuar as diversas aparições de Ártul, assinalar sua existência e sua paulatina ascensão até o entendimento. Além de se relacionar com Ártul, faz par também com o marido Jaks, “um homem da penumbra urbana, das sombras”. Bemol é o grande opositor de Ártul, político, dono do lixão, como o personagem “Big Brother” de 1984, tudo vê (seja através dos inúmeros aparelhos de TV espalhados pelo lixão, seja pela ação de informantes) e tudo controla. Góry é seu braço direito, um troglodita que não fala, não pensa, tão somente executa as ordens do amo. Rumo é uma espécie de assessor de Bemol, olheiro do lixão, responsável pelas pesquisas eleitorais que garantem o sossego do chefe. Os demais personagens, moradores anônimos: Saga e Fymo são uma mulher e um homem comuns, dono de um cão comum e com ele se parecem, Trot é um homem que toca lata e sonha, Fãny é a menina que não lê, soletra e não sabe o que diz, Matt é um homem que apenas dorme (não se sabe se sonha), Biks é o cego que vende loterias e vê e Vozz é apenas uma voz em meio à cacofonia de sons do lixão.

A personagem do teatro contemporâneo parece muitas vezes assumir as mesmas características que assinalamos em outro momento do presente texto para a própria dramaturgia pós-Brecht. As personagens também são recortadas e remontadas conforme o desejo do dramaturgo e do diretor. Em muitos casos, são seres fictícios que representam sensações, processos abstratos, restos de memória ou fragmentos de vida. Bonfitto (2009), a respeito de uma montagem de Bob Wilson tece o seguinte comentário:

Em *Einstein on the Beach*, espetáculo dirigido por Bob Wilson, os seres ficcionais presentes no espetáculo não representavam indivíduos, mas buscavam materializar aspectos extraídos das teorias elaboradas pelo físico alemão. (p.98)

Segundo Sarrazac (2002), o dramaturgo Samuel Beckett atinge, com seu humor implacável, o ponto nevrálgico da personagem contemporânea ao, literalmente, despedaçá-la. Ele nos oferece personagens que são partes do corpo humano como se, continua Sarrazac (2002) nos mostrasse a “dupla vocação de voz do texto”, figura humana feita em pedaços que simultaneamente absorve e é absorvida, que come e é comida. Em *Poema do Concreto Armado* temos personagens que se aproximam da proposta beckettiana. Bemol é uma personagem virtual. Sua imagem é projetada simultaneamente numa grande tela frontal e em seis aparelhos de televisão dispostos no espaço cênico. Ele se completa na existência de duas outras personagens que apesar de ostentarem certas nuances de individualidade, funcionam na narrativa como órgãos externos de seu corpo inexistente. Góry é o braço executor, Rumo representa os olhos e os ouvidos, nessa interessante parábola sofre o funcionamento do Estado.

Por outro lado, *Voxx* é uma personagem carente de tudo. Ele é simplesmente uma voz que ecoa no espaço como se fosse a voz despersonalizada da multidão, um resquício do antigo coro do teatro grego. A função coral é, aliás, uma das características marcantes da personagem pós-dramática segundo Sarrazac (2002).

O desaparecimento quase total dos coros no teatro contemporâneo não é senão o efeito aparente de uma imensa disseminação da função coral. O teatro atual suscita, com efeito, a disposição coral das personagens. Contra o predomínio, no teatro dramático, da personagem que age, Brecht fez subir à cena uma personagem preferencialmente passiva, reflexiva, isto é coral. (SARRAZAC, 2002:111)

A função coral proposta por Brecht buscava colocar em cena uma nova categoria de personagem, o sábio ou filósofo colocado no centro das contradições da sociedade. Trata-se de um indivíduo imerso na massa, que partilha de seus anseios e frustrações e ao mesmo tempo, sábio e tonto, cujo *comportamento socrático que não sabe, mas que, em qualquer situação, leva até às últimas conseqüências a sua busca*. (SARRAZAC, 2002:112) A personagem é englobada num processo coral pois é atravessada por todas as condições e contradições de sua categoria social ou do povo que representa. Escolha do diretor Yuri Simon que, em *Poema do Concreto Armado*, exercitou plenamente a função de dramaturgo ao

transformar a personagem Ártul numa personagem coral, uma vez que seis atores se revezaram na pele da personagem.

Com relação às personagens em *Don Juan no Espelho* temos uma situação diferente das estudadas anteriormente. As personagens aqui não representam situações e nem guardam apenas traços genéricos que as associem ao contexto social ou à estrutura. Talvez por influência do próprio mito inspirador, as personagens apresentam certo estofamento dramático apesar de também habitarem situações que classificaríamos como pós-dramáticas. Elas podem ser divididas em dois grupos tomando como ponto de partida a visão do escritor (Victor): um primeiro grupo de personagens que estaria no plano “real” do qual fazem parte Victor e Clara e um segundo grupo das personagens que habitam apenas o plano da ficção no qual estariam o próprio Don Juan e os demais coadjuvantes de seu drama (Batricio, Aminta, Ana, Carmen e Carlota). As personagens do segundo bloco, na sua maior parte, foram retiradas dos clássicos sobre Don Juan (de fato há uma cena de casamento entre Batricio e Aminta no original de Molière).

Outra personagem, o Duplo, não ocuparia nenhum dos dois grupos, ficando mesmo à margem, pois se trata de uma projeção do próprio Don Juan (aqui também um trabalho de resignificação, pois nas versões consagradas pela literatura mundial, o duplo é geralmente representado por um empregado de Don Juan), mas também podemos vê-lo como uma parte do próprio Don Juan, como se a própria personagem central do enredo estivesse, desde as primeiras cenas, cindida em duas personalidades com comportamentos antitéticos já que o duplo funciona como a consciência de Don Juan. Não por acaso, o diretor optou por fazê-lo aparecer desde o início da trama, na primeira cena de sedução, solução que reordenou a narrativa, pois, inicialmente tal personagem só aparecia na cena posterior à da morte de Aminta, no final do texto, sendo essa a única mudança significativa, no que diz respeito às personagens que acompanhamos ao longo do processo.

As personagens têm nomes que não significam necessariamente a função que ocupam no enredo e tampouco se referem aos atores que os incorporam. São nomes pura e simplesmente. Mas as funções existem. Clara é o contraponto da loucura de Victor, apesar de também ser uma personagem fictícia como se demonstra ao longo do texto. Ela é a princípio seu vínculo com a realidade e a relação que Victor desenvolve com a escrita é uma tentativa de purgar sua relação com Clara. Dessa forma, ela é também parte da personagem Victor, pois é constituída de fragmentos de sua memória.

A personagem Don Juan da mesma forma funciona como um duplo de Victor, sua imagem invertida. Ambos agem da mesma maneira: um pulando de cama em cama, outro de

livro em livro. Victor se movimenta pelos livros numa tentativa de reconstruir sua história com a ex-mulher morta, de restabelecer uma comunicação que foi perdida durante o casamento. Don Juan busca um sentido para o amor e se vale da sedução para combater a hipocrisia. Ambos matam o que amam ou pensam amar. Aminta, a noiva enganada e seduzida na cena do casamento é um duplo de Clara. Tal qual a esposa de Victor, tem seu casamento frustrado pela fuga do marido e se liberta da situação por meio do suicídio, numa cena onde o autor purga seus antigos pecados (ele havia também sido o responsável pelo suicídio da esposa Clara) e vingando-se da personagem Don Juan, vinga-se de si mesmo.

As personagens do livro que está sendo escrito podem ocupar tanto a função de presa para as conquistas de Don Juan (Ana, Aminta e o próprio Batrício, ludibriado pelos estratégias de sedução do nobre) e que ilustrariam as atividades do célebre mito, quanto de espelho para a personalidade de Don Juan, como é o caso de Carmen, uma versão feminina do nobre sedutor. Mas também ocupam uma função coral. Na cena que antecede o final, onde Don Juan e Victor se confrontam após a morte de Aminta, elas aparecem comentando silenciosamente a cena. As camponesas da cena do casamento, também um exemplo de coro moderno, não só comentam o que acontece como preparam e instigam o que está para se precipitar.

3.6 Do texto ao espetáculo

Com relação à transformação do texto em espetáculo temos três situações bem distintas para os casos em estudo. Em *Quando o Peixe Salta*, pela análise dos rascunhos e anotações, podemos estabelecer que um primeiro "esqueleto" do espetáculo, um roteiro inicial, foi definido no mês de outubro de 2006. Existem dois documentos completos que atestam o que estamos afirmando, são dois argumentos datados de 02 e 04 de outubro respectivamente. Há três outros documentos quase completos intitulados "escaleta 2", "roteiro 2" e "roteiro 3". Os dois primeiros sem data, o terceiro com uma data riscada de 10 de outubro. Os demais textos encontrados são fragmentos dos roteiros 2 e 3 ou de algum outro não identificado. A "escaleta 2" parece ser anterior aos argumentos de princípios de outubro (ou então é somente o fragmento de outro documento).

Aqui já estão definidos os primeiros passos do espetáculo. Temos um prólogo na rua/bar/sinuca onde "Djoy" se movimenta e Saul/Ignácia poderiam estar na marquise do cinema; o movimento seguinte é a entrada da platéia pelo corredor e as sentinelas carimbam o corpo e anotam nomes dos espectadores; o público passa por Rachaleo (o travesti) e sobe para

o 2º nível (há na arena de representação dois níveis - onde geralmente são colocadas arquibancadas fixas) onde se encontram cadeiras dispostas de forma caótica, no chão escrito com cal "pasto". A seguir os atores deveriam se colocar entre os espectadores deitados ou sentados. Todos receberiam um tablete de goma de mascar. Um filme, "Sonho hollywoodiano" é projetado numa das paredes do teatro. Na sequência, sentinelas e atores manobriam o público para a contagem e os conduziria para o 1º nível onde deveriam se sentar nas cadeiras dispostas de forma organizada. As sentinelas então descobrem que falta um dos habitantes, Djoy que aparece em cima da laje; as sentinelas a chamam de volta, mas Djoy desaparece. Na próxima cena, que aconteceria na passarela (há duas passarelas laterais no cinema por onde circulam os técnicos para montagem de luz), Saul procura por Djoy e por um cigarro. Chegada de Nana (a hóspede) e Saul informa-lhe a rotina do dia. A seguir viria o show de Laiza se desenrolando do seu tapete vermelho, as sentinelas lhe dão assistência e claqué. A última cena da escaleta tem o nome de "tijolinhos amarelos" em clara referência ao filme *O Mágico de Oz* e descreve o encontro de Rachaleo e Ella que contam duas histórias intercaladas enquanto o galego passa. Infelizmente não foi localizada a continuação desse documento.

Muito da estrutura da "escaleta 2" foi mantida no espetáculo. A cena inicial de abertura, momento crucial de qualquer espetáculo já está definida: trata-se da fuga de Djoy, depois Jota e da entrada do público que é convidado a participar da rotina do curral/gruta. O que foi suprimido: não há atores na marquise do cinema no início da apresentação, o público não é levado para um espaço onde é nivelado aos atores num processo de "bovinização" e os atores não se misturam com o público em nenhum momento do espetáculo, salvo quando as sentinelas contam o público no princípio da função. As cenas são deslocadas da sequência original e dispostas em outra ordem talvez para garantir mais fluidez na encenação.

Temos a seguir uma comparação entre os argumentos datados de 02 e 04 de outubro. Não temos aqui um texto teatral definido com todos os diálogos, mas apenas um resumo do que acontece em cada cena. A ação foi organizada numa sequência de 20 cenas. Algumas personagens ganham um contorno mais nítido, como Jota, a causadora da crise e que se desvia de sua rota habitual porque se encontra num estado de plenitude. Ela entra num boteco com sinuca para comprar um cigarro. O desvio da rota a faz ver e sentir coisas que não via ou sentia quando estava no curral humano. As sentinelas também ganham uma definição mais clara. Os atores/diretores/dramaturgos lhes dão um duplo estatuto: eles habitam a comunidade do curral, já que organizam o público à medida que este ganha o espaço de encenação,

circulam entre os outros personagens estabelecendo a ligação entre as cenas e ao mesmo tempo são vozes na consciência de Jota.

Com relação ao texto definitivo estabelecido em meados de novembro, os argumentos datados de 02 e 04 de outubro guardam algumas similaridades, mas também profundas diferenças. Na verdade, em tais argumentos não há o desenvolvimento das cenas com seus diálogos e didascálias. Trata-se de um esquema das ações apresentadas na ordem em que apareceriam no espetáculo, dando-nos a entender que os diálogos ainda não estavam suficientemente elaborados até essa data dependendo muito da improvisação dos atores. Há, no entanto, uma diferença de abordagem que nos parece ser fundamental. Vejamos a redação dos dois primeiros parágrafos do argumento de 02 de outubro, onde temos as seguintes definições:

JOTA está inexplicavelmente num estado de plenitude, bem-aventurança, liberdade – seja qual for o nome, ela sente pela primeira vez. Não sabe por que, não se lembra como começou a se sentir assim. Tomou uma rua desconhecida no caminho para a casa do pai, entrou num boteco com sinuca pra comprar um cigarro. E deparou-se com o feltro verde. Agora se vê deitada sobre a mesa, no verde do feltro sente um cheiro bom de capim. Ao mesmo tempo, vê as pessoas fechadas num “curral humano”.

Em sua cabeça, JOTA ouve vozes que a vigiam como SENTINELAS que acabam de vê-la escapar de uma prisão e lançam-lhe poderosos holofotes, mas permanecem dentro dos muros. Uma voz (Fido) a recordar e reconhecer, outra (Guido) a preannunciar e predeterminar. Afastando-se dessas vozes, que antes JOTA confundia com a sua própria, ela consegue não obedecê-las. E tudo se revela novo, sem passado nem futuro. Deixando-se levar pelo contínuo presente, ela desvia-se da rota.

Dentro desse primeiro argumento todo o enredo acontece como se fosse um devaneio de Jota. Não há um mundo curral, mas ela acredita enxergar que as pessoas que a cercam vivem nele. Igualmente sua fuga é totalmente subjetiva. Ela ouve vozes alheias que julgava ser suas e de repente, por estar num estado de plenitude, resolve não mais ouvi-las e seguir seu caminho. Mas existe um desvio e esse desvio faz com que ela se afaste de casa. Sua ausência é sentida por outros membros do grupo. Seu pai, Saul, sente-se ansioso e irritado com sua ausência, seu irmão Castro também nota sua ausência, assim como Nana. Há também uma série de contatos físicos que Jota estabelece com os habitantes de sua comunidade. No parágrafo 5 encontramos a descrição do contato que ela estabelece com o travesti Nikita (cujo nome será alterado para Rosa até o estabelecimento do texto definitivo) e com Ella que

primeiramente é definida como uma moradora de rua (a expressão “de rua” foi riscada – pelo diretor?). Próximo ao final, Jota chega a casa o pai e julga tê-lo encontrado morto. Ela lhe traz um pacote de cigarros. Posteriormente chega ao seu prédio e percebe a falta do peixe Phoc. Ela não comprou os remédios de Ignácia que não consegue abrir a porta. Ela sai com uma mochila nas costas para uma viagem sem destino definido e deixa seu quarto para Nana, antes de sair faz contato com Diva. Na cena final Jota retorna e Ella escapa. Escuta as perguntas das personagens de seu círculo, tenta responder, mas não consegue.

No argumento de 04 de outubro não há, com relação ao documento anterior datado de 02 de outubro, mudanças significativas quanto ao conteúdo das ações. Há uma melhor definição de certas passagens e um deslocamento e, em alguns casos, um reagrupamento de cenas. Por exemplo: na cena 4 é introduzida a idéia de que Saul prepara e ensaia o próprio funeral (idéia desenvolvida na cena 14 do argumento anterior); a cena de Diva (uma das cenas capitais do espetáculo) é redefinida e deslocada para a cena 5, enquanto que a cena da Praça da Liberdade é deslocada para a cena 11. Há também uma redefinição do episódio onde Jota vê Nikita e Ella. No argumento anterior é dito apenas que Jota, depois de olhá-la nos olhos e apertar sua mão, decide ouvir as histórias dela. No argumento de 04 de outubro tal definição é mantida, porém é definida qual história Nikita conta: é a sua versão da história de Doroty (de *O Mágico de Oz*) e Ella conta uma história falsa de seu suposto amado visitante (não há menção a essa história no documento anterior). Há inversão na sequência das cenas 7 e 8 e a situação de Nana é melhor definida. É incluída a cena onde as sentinelas surgem num táxi que entra pelos fundos do teatro, abalados por não terem conseguido trazer Jota de volta à “normalidade”. A cena do contato de Jota com Diva é redefinida. No argumento de 02 de outubro é dito simplesmente que Jota liga para Diva e “com palavras meio desconexas, balbucia sua admiração pela artista que compara a Janis Joplin, Liza Minelli e Madonna.” No argumento de 04 de outubro a ação de ligar para Diva persiste, mas é introduzida a cena da tomada externa no gramado do estádio que é projetado em uma parede do cine Horto.

Com relação ao roteiro final estabelecido em novembro, os argumentos datados de 02 e 04 de outubro trazem uma modificação substancial e um tanto quanto contraditória. Jota é apresentada como uma personagem presente no cotidiano do “estado curral”. Sua fuga a princípio é um mero desvio de itinerário e está circunscrita ao seu pensamento (três primeiros parágrafos). Do quarto parágrafo em diante sua ausência é sentida por parte dos moradores da comunidade, mas ela faz contatos diretos com alguns habitantes (Nikita, Ella, Saul, Nana). De qualquer modo, podemos imaginar que sua ausência é apenas um estado de espírito, um descuido (como na relação com o pai e com Nana). Pouco antes do fim ela sai em viagem,

mas retorna abrindo caminho para a saída de Ella. Há aqui uma definição dos atributos de todas as demais personagens. Não se verifica mudanças no comportamento de nenhuma personagem, salvo a da protagonista Jota. Ela é a única que ainda carece de maior definição.

Temos finalmente dois roteiros. Um primeiro sem data, chamado de "roteiro 2" e outro em duas versões, a primeira datada de 10 de outubro de 2006 e outra com a data riscada e marcada como "roteiro 3". Depois desses documentos só temos as duas versões finais. A que foi levada efetivamente a público e uma versão corrigida. Na verdade, o espetáculo já estava praticamente configurado nos argumentos datados de 02 e 04 de outubro. Nos roteiros posteriores não temos apenas uma descrição das ações, mas já aparecem esboçados os diálogos com os cortes feitos pela direção. Há nesses textos uma nova definição para o papel das sentinelas. Elas não são apenas as vozes na consciência de Jota, mas são também as narradoras da história e costumam as diversas cenas com comentários sempre se referindo à ausência de Jota e à falta que ela faz na estrutura do "estado de curral". Observamos ainda um acréscimo na cena inicial. As sentinelas se comportam efetivamente como se conduzissem uma boiada (o público). Há em *off* o áudio de um leilão do "Canal do boi" e é introduzida a idéia de que se trata de um rito teatral. As sentinelas falam para o público as normas de conduta durante a execução do rito. No âmbito das personagens, o nome do travesti é alterado de Nikita para Rosa. Também o estatuto da personagem Jota é redefinido. Sua viagem interior, seu sentimento de plenitude persiste e as Sentinelas podem ser apenas vozes em sua cabeça, mas sua ausência física é efetivamente sentida. O contato que ela fazia com o travesti Nikita (que nesse argumento já ganhou o nome definitivo de Rosa) não é mais direto. No roteiro de 02 de outubro, parágrafo 5, consta que Jota vê o travesti Nikita e, contrariando o que fazia anteriormente se dirige a ele, "olha-lhe nos olhos e se apresenta, aperta-lhe as mãos". No argumento de 10 de outubro nada disso acontece. As Sentinelas simplesmente descrevem o que Jota fazia quando estava em casa:

GUIDO escreve: "00:30 – Jota olha a rua da janela".

FIDO – Todo dia, antes de deitar fica um tempo na janela do seu quarto, olhando a rua. A travesti Rosa faz ponto (perto do banheiro). GALEGO passa.

ROSA: Tem fogo? Tem fogo?

GALEGO: Não.

GUIDO – (enquanto escreve o próprio texto) Até uma da manhã Jota permanece ali, observando as prostitutas e os travestis, imaginando suas histórias. (p.4)

Mas nesse roteiro datado de 10 de outubro a direção ainda não assumiu a ausência definitiva de Jota. Ausente nas primeiras cenas do enredo, sua aparição é concentrada para o final do roteiro (cenas 20 e 21). Para tanto, a cena em que Jota encontra com seu pai Saul é deslocada da cena 14 para a cena 21, logo após a cena em que retorna ao seu apartamento sem trazer os remédios de Nana e quando se defronta com o desaparecimento de seu peixe de estimação. Nos argumentos de 02 e 04 de outubro essas cenas não se encontram em sequência. A cena com o pai é a cena 14 e a cena do seu apartamento é a 16, entre elas há uma cena em que Pata prepara um peixe. Essa é mantida, mas é apresentada antes do retorno da protagonista. As duas cenas que retratam a chegada de Jota são unidas numa sequência lógica que estranhamente é quebrada na cena seguinte (cena 23) em que Jota faz contato com Diva. Ela faz uma ligação telefônica (que ela sempre quis fazer) e ao mesmo tempo é projetada a cena no estádio – como se fosse uma recordação de Jota.

Existem duas versões para o roteiro de 10 de outubro. Um dos textos completo em que a data de 10/out está riscada. Nesse é uma versão mais limpa, as cenas estão ordenadas com todos os diálogos. E há uma versão incompleta onde faltam as páginas 2, 3, 10 e 11. Há uma organização das cenas mais precária, os diálogos são bem maiores e há muitas rasuras feitas pela direção. Tal versão parece ser o primeiro tratamento para o próprio roteiro de 10 de outubro. Há muitas setas indicando deslocamentos de frases e, um fato bem curioso, a definição de histeria é aparentemente designa para o ator Cleo que interpreta o travesti Rosa. Na verdade, a questão da histeria da forma como é tratada na montagem é definida pela primeira vez aqui. Com relação aos argumentos de 02 e 04 de outubro nota-se também um aumento de cenas de 20 para 23.

Entre os dois roteiros finais, o primeiro sem data (e que segundo indicações da direção é o que será publicado em livro) e o segundo datado de 04 de novembro de 2006, há uma alteração significativa: na segunda versão (04/11/06) não há mais menção ao leilão do canal do boi. Tal leilão é descrito como sendo um *off* e a voz do leiloeiro que havia sido assumida na dramaturgia foi suprimida. O estatuto de Jota ganha seus contornos finais. Ela não faz mais nenhum contato direto com a comunidade da gruta/curral e só retorna para os seus na cena final do espetáculo.

Chegamos agora à descrição do espetáculo, do arranjo final das cenas e sua disposição pelos espaços de encenação. A cena inicial é mesmo desenvolvida na rua, fora do espaço do Galpão Cine Horto, nela a personagem Jota encontra-se num estado de plenitude. Caminha descalça e despreocupada pela rua, atenta a cada detalhe. Sabemos que seu estado é de felicidade ou de alheamento pela forma como toca as coisas, como se relaciona com os

objetos da realidade. Ela caminha entre os carros, interrompe o trânsito de alguns deles, sobe no capô de um automóvel estacionado na porta, entra num bar em frente, sobe numa mesa de sinuca, acaricia-lhe o feltro, volta para a rua, acaricia as folhas de uma árvore. O público acompanha atentamente. Há um sinal e um portão lateral do Cine Horto é aberto (não é a entrada habitual do espaço) o público faz uma fila e entra por um corredor cercado por mourões de madeira lembrando um curral. As sentinelas recebem os espectadores os quais contam, marcam o braço de cada um com a letra "J" e depois de presentear cada espectador com uma barra de goma de mascar, o encaminha para a área central de encenação. Existem duas arquibancadas móveis dispostas uma de costas para a outra, entre elas há uma cama coberta de grama onde o ator que faz Phock (o peixe) está deitado e uma das atrizes rega a grama. Ouve-se uma sirene. As arquibancadas são deslocadas, ficando uma defronte a outra, é tocada a música "Over the Rainbow". Na parede de fundo são projetadas imagens dos filmes já citados e os atores estão posicionados junto a uma das entradas se preparando para iniciar a função.

Cada personagem tem seu espaço de atuação e a maior parte desses espaços ou já está marcada no palco (em forma de círculos feitos de giz) ou é delimitada pelas sentinelas que riscam o chão (também com giz) durante o espetáculo. As exceções ficam por conta da Diva, cujo espaço próprio de atuação é o tapete vermelho no qual ela aparece enrolada sempre que entra em cena (e que ela desenrola/enrola sempre auxiliada pelas sentinelas), Nana - a visitante - não toca o chão salvo no final, ela sempre aparece dependurada numa corda de rapel, evoluindo numa parede lateral ou então suspensa no ar como uma aranha em seu fio.

Os contatos que Jota faz do exterior são feitos de três maneiras distintas: via vídeo - a imagem da personagem é captada fora do espaço de encenação e transmitida para dentro do teatro (dessa forma o espaço exterior também é integrado à encenação), em cena pré-filmada que é exibida (a cena do estádio de futebol), em *off* - a voz de Jota ecoa no teatro, mas ela não é visível e na cena em que seu pai Saul tem um ataque para morrer (alarme falso) ela aparece numa fresta aberta no telhado do Cine Horto de onde despeja flocos de neve de isopor. O espetáculo se aproveita também de três outros espaços conexos à arena. Uma passarela localizada no nível superior (passarela de circulação de técnicos para montagem de luz) onde ocorre a cena de sexo frustrado entre Castro e Alva que se balançam no corrimão numa interessante acrobacia. Um nível superior (onde ficavam as arquibancadas fixas), utilizado em uma cena onde a maior parte dos atores se posiciona como se fossem, de fato, gado num pasto e uma sala lateral cercada por plástico transparente, transformada no aquário de Phock (o peixe). Todas as demais cenas transcorrem na arena entre as duas arquibancadas móveis.

As cenas são as mesmas definidas nos roteiros anteriores. Há, no entanto, um rearranjo no texto que não foi detectado durante sua leitura, mas somente assistindo à encenação: o discurso sobre a histeria que até na versão final consta como sendo falado por Diva, na encenação aparece na boca de uma das Sentinelas. Na primeira vez em que tal definição aparece, seria dita pelo travesti Rosa, um profissional do sexo situado no limite entre o masculino e o feminino, foi a primeira opção encontrada pela direção para dizer o texto e talvez uma crítica a condição das várias mulheres da comunidade/curral. Deslocado no texto final para Diva que evocava a própria histeria como condição primordial para o seu estado de diva, como se a condição de histérica de plantão fizesse parte de seu show. Ao transferir a fala para as Sentinelas, a definição de histeria parece adentrar os meandros do próprio pensamento de Jota, como se fosse uma fala sua, já que as Sentinelas são também vozes na cabeça de Jota. Mas tal modificação acentua também o caráter épico da encenação, uma vez que, também cabe às Sentinelas o papel de apresentar as diversas personagens e costurar as cenas do enredo, fazendo de *Quando o Peixe Salta* um interessante exemplo de “épico psicológico”.

Depois de mais um período de interrupção, os ensaios de *Don Juan no Espelho* retornaram em 09 de fevereiro. Durante o período em que o diretor esteve ausente, os atores trabalharam algumas cenas que foram apresentadas no ensaio desse dia utilizando a primeira estrutura metálica que simulava o cenário. Temos aí uma tendência claramente definida, um embrião do que seria o espetáculo. As cenas foram apresentadas na seguinte ordem: as cenas em que D. Juan seduz, primeiro Ana e depois Carmen, são sobrepostas numa cena única que se desenvolve na estrutura metálica. A seguir foi apresentada uma cena onde Victor aparece contracenando com o cubo de madeira e há a entrada de Clara - D. Juan responde do alto da estrutura. Clara se move em torno do cubo onde se encontra Victor, desenhando com sua caminhada uma espécie de quadrado e ocupando todo o espaço de representação. Victor não contracena nem com Clara nem com D. Juan. Depois retorna a cena de Carmen/D. Juan na estrutura metálica e novamente a cena em que o nobre seduz Ana, criando um contracena indireta com Carmen que não existia no texto original e formando uma interessante diagonal na estrutura entre os três personagens. Na sequência, há a cena de sexo entre D. Juan e Ana e voltamos à relação entre Victor e Clara – desta vez há contracena entre eles. A cena é desenvolvida da seguinte maneira: Clara está deitada no cubo, Victor entra cambaleando e se senta no cubo. Clara se levanta e anda em volta dele. Há uma espécie de dança entre os dois. Muito desse trabalho apresentado pelos atores foi aproveitado pela direção no espetáculo.

Dez dias depois foi realizado um ensaio para os demais membros da equipe técnica (cenógrafo, figurinista e iluminador) quando novas idéias experimentadas nos últimos dias

foram exibidas. A disposição cênica é a seguinte: a estrutura metálica ocupa o centro do palco e nela está Carmen, deitada com as pernas para cima no segundo andar da estrutura, o Duplo, no chão ao fundo, atrás do cubo com as pernas colocadas na estrutura e Ana, posicionada na parte da frente, mais embaixo (esse esboço, com algumas alterações, será assumido na montagem definitiva). Há o cubo de madeira que está defronte a estrutura metálica. E há três cadeiras/bancos defronte ao cubo de madeira, colocados em frente à platéia onde estão Vitor, D. Juan e Clara.

A primeira proposta de abertura teve por intuito apresentar as três personagens principais do espetáculo num clima de certo suspense. A platéia ficaria no escuro por cerca de três ou quatro minutos ouvindo a música de abertura e a seguir cada um dos três personagens, D. Juan, Victor e Clara, já vestidas com seus figurinos se apresentariam de modo natural: D. Juan fala porque é sedutor, Clara conta uma anedota sobre a árvore e seus frutos e Victor sobre o ato de escrever. A idéia do diretor, exposta depois de encerrado o ensaio desse dia, foi o de mostrar de imediato as personagens para a platéia, mas tão somente os atores, “são pessoas comuns convivendo conosco”. Depois da cena de abertura, foram mostrados a cena em que Clara escuta uma ária de *D. Giovanni* e a entrada de Victor que esbraveja: “Malditos!”. Fecha uma janela imaginária como se quisesse livrar-se do som que tanto o incomoda, caminha naturalmente até o cubo de madeira e se posiciona. Monólogo inicial de D. Juan em off. O cubo de madeira está de pé e nele se posiciona o casal Vitor/Clara, ambos estão atrás do cubo e ela está de costas para ele. Clara muda de posição saindo de trás do objeto e se posicionando numa lateral. Vitor o manipula, deitando-o no chão e a cena a seguir é executada em volta dele, sempre com manipulação do cubo. Clara se coloca sobre ele e permanece de pé atrás de Vitor que está sentado. A cena a seguir se desenrola da seguinte maneira: o duplo entra pela direita, Clara desce do cubo e se encontra com ele, Vitor permanece no mesmo lugar. O duplo e Clara dançam um tango. Finda a dança, Clara fica parada de costas na esquerda, exatamente no lado oposto por onde o duplo havia entrado, formando assim uma simetria de movimento/pausa.

Depois que Clara e o duplo saem de cena, Vitor repete seu monólogo inicial dando continuidade a ele e escreve no cubo. D. Juan, no alto da estrutura, dá a primeira fala. Vitor se levanta ao som da música. Desenvolve-se a cena entre D. Juan e Vitor. A ária de *D. Giovanni* retorna e D. Juan encontra-se na estrutura. Temos então uma diagonal entre Clara (de costas) que está na esquerda alta, o cubo e Vitor que se encontra na direita baixa. Vitor então vira o bloco para cima, gira-o, deita-o novamente e o recoloca no lugar, escreve novamente em suas paredes. A cena desloca-se para a estrutura onde se encontram D. Juan e

Carmen. Música. Carmen sai da estrutura e dança, D. Juan pula da estrutura. A cena entre ambos é desenvolvida no chão.

Na sequência retornam para a estrutura. O foco retorna para Vitor e D. Juan. Há então uma nova entrada de Clara. Ela está na esquerda alta, caminha até a esquerda baixa, atravessa o proscênio indo para a direita baixa e depois direita alta, fazendo assim um semicírculo em torno de Vitor que permanece sentado sobre o cubo. Enquanto faz esse trajeto ela fala de ópera e de coisas que andou escrevendo. Vitor não responde. Parece tratar-se de uma visão fantasmagórica. D. Juan retorna estabelecendo um novo diálogo com Vitor que adormece e Clara chama: *Vitor, Vitor...* Música. Cena de sedução entre D. Juan e Ana na estrutura. Os atores exploram todo o cenário. Ao final da cena, a ação desloca-se novamente para Vitor/Clara. Ambos estão em volta do cubo e fazem uma cena cara-a-cara. Ela se deita sobre o cubo e repete a última frase dita por Ana: “- O senhor é bem bonito”.

A cena retorna a estrutura para novo encontro entre D. Juan e Carmen e novamente para Victor numa espécie de confronto entre o que ele cria na ficção e o que sente na vida real. Clara se levanta e põe Vitor para dormir. Eles estão em volta do cubo. Uma ária de *D. Giovanni* é executada novamente e Clara que está defronte ao cubo diz: “Deixa que eu fecho.” Ela sai pela esquerda. Victor tira o cubo de madeira de cena e o cenário se abre para a cena do casamento. As atrizes Paula e Flávia representando agora duas mulheres da aldeia fazem evoluções na estrutura, Batrício dança com Aminta e D. Juan aparece ao fundo de onde entra na estrutura. Com a chegada de D. Juan a cena do brinde retoma, em termos, o exercício que havíamos presenciado num ensaio logo no princípio dos trabalhos. Música. Fim da apresentação.

Muito do que foi apresentado nesse ensaio permaneceu na estrutura final do espetáculo. Há uma resolução maior nas cenas em que é contada a história de D. Juan, sua relação com as mulheres que seduz e com o camponês Batrício, já que essa história encontra-se já construída pela tradição dramática na qual o autor se amparou. Os problemas encontrados pela direção dizem respeito, sobretudo ao estatuto da personagem Victor e de sua relação com a mulher Clara e com o próprio D. Juan, problemas concentrados na abertura do espetáculo, nas cenas iniciais em que se estabelece a disputa entre Victor e D. Juan e na cena final, problemas advindos das indefinições contidas no próprio texto.

As tentativas de rearranjo das cenas e a proposta inicial de abertura épica, fazendo com que as três personagens centrais do enredo se apresentassem, foram tentativas de costurar uma coerência entre a idéia de encenação (situada no tempo presente, tendo como objetivo falar da busca de si mesmo, com atuação de cunho realista calcada sobre o método

de ações físicas de Stanislavski) e o texto e, mesmo dentro do próprio texto, já que existe no original uma indefinição quanto com relação às personagens, por exemplo, quando D.Juan aparece, Victor pensa se tratar de um assaltante, de uma armação de Clara, numa confusão entre realidade e fantasia que não auxilia o texto.

Na versão final que foi aos palcos, D. Juan e Victor entravam dizendo o mesmo monólogo em tempos diferentes. D. Juan caminhando de costas do proscênio para o fundo do palco e Victor fazendo o movimento inverso. A cena do tango dançado por Clara e o Duplo também foi cortada e na cena do casamento o brinde foi igualmente suprimido e substituído por uma dança entre os convivas.

Crises fazem parte dos processos criativos. Pela análise dos documentos de processo de *Quando o Peixe Salta* não foi possível verificar como tais crises se manifestaram e nem como foram solucionadas, mas é lícito supor que houve dada a natureza do processo criativo (coletivo), ao número elevado de participantes e ao tempo de execução (quase um ano de trabalho). Já em *Don Juan no Espelho* as crises foram constantes e deixaram sua marca no resultado final do espetáculo. Primeiro, a saída de dois atores que representavam os protagonistas Clara e Victor, em função de divergências com a direção e produção e depois, a mais dramática, a saída do próprio diretor Luiz Otávio em princípios de abril, um mês e meio antes da estréia prevista, depois de uma série de divergências com os atores e com a produção. Com a saída do diretor, fomos convidado para assumir os trabalhos e conduzir o espetáculo até a estréia que ocorreu em 29.05.2009, já que estávamos acompanhando o processo de montagem desde o princípio dos ensaios, o que revela a importância que o trabalho do crítico genético pode ter no acompanhamento do percurso criativo desse tipo, uma vez que a produção possuía outras opções, dentre elas a do próprio assistente de direção. Portanto, as anotações sobre o processo de montagem de *Don Juan no Espelho* se encerraram então em 06.04.2009, data da saída do diretor Luiz Otávio. O que foi feito a seguir procurou respeitar a linha já traçada pelo diretor, principalmente a construção baseada no método das ações físicas.

Já em *Poema do Concreto Armado* não tivemos, até um mês antes da estréia que é quando encerramos as anotações, nenhuma crise substancial que colocasse o trabalho em risco. Mesmo porque, no caso em questão, o diretor Yuri Simon pareceu-nos já ter definida toda a linha de encenação bem como as etapas do trabalho a desenvolver, apesar da contribuição dos atores que criaram a maior parte das cenas.

No ensaio do dia 10.10.2009 foi mostrado para alguns membros da equipe técnica (autor e iluminador) o que havia sido trabalhado até então: uma primeira proposta de

abertura ainda não definida onde os atores, distribuídos pelo espaço apresentam suas cenas individuais ao som de uma música que mistura acordes com ruídos industriais; no meio da música é lido o texto de introdução já modificado pelo diretor (e que no espetáculo entrará como som em *off*), a música retorna e os atores se posicionam para a primeira cena de diálogo entre Jaks e Male que são os pais de Ártul; Fymo e Saga entram na passarela unidos um ao outro numa longa tira de pano e executam sua coreografia; Male entra novamente fazendo um discurso para Ártul, na sequência entram Fany que faz seu solo e a seguir Briks, o cego vendedor de loterias; segunda entrada de Male e primeira intervenção de Rumo.

Para a crítica genética sob a perspectiva da semiótica peirceana, o gesto criador do artista se caracteriza por ser um movimento com tendência. A tendência atua como um rumo vago que direciona o processo de construção da obra de arte. A tendência é indefinida (Salles, 1998), mas o artista persiste fiel a esse “sem rumo”, a essa vagueza. *A tendência mostra-se como um condutor maleável. Este movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, move o ato criador e o caracteriza como uma busca de algo que está para ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido.* (SALLES, 2002:8) Assim, é preciso que o artista tenha que lidar com o imprevisto, aceitar a irrupção de algo que originalmente não estava em seus planos.

O artista é sempre chamado a decidir sobre os rumos que sua obra poderá tomar a partir do contato com os imprevistos. *Aceitar a intervenção do imprevisto na continuidade do processo com tendência implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Admite-se que outras obras teriam sido possíveis.* (SALLES, 2002:8) Isso é particularmente pertinente com relação ao teatro. Num processo de montagem temos vários espetáculos possíveis. O diretor teatral escolhe a cada momento qual rumo tomar, significando dizer que dentro de um arco de vários espetáculos que estão sendo montados durante o processo, ele escolhe apenas um deles, apenas uma versão de acordo com a coerência de seu projeto poético e da comunicação que se pretende estabelecer com o público.

No teatro o trabalho do ator é a própria intervenção do imprevisto. Por mais que o diretor queira estabelecer um limite para sua criação, o ator sempre intervém com algo de novo, de inusitado. Um gesto improvisado, uma entonação diferente na fala, a maneira com que manuseou determinado objeto, tudo pode abrir novos rumos para o desenvolvimento da obra, o que mostra que o movimento criativo é um processo falível. Um gesto proposto por um ator em determinado ensaio pode empolgar o diretor em determinado dia. No ensaio seguinte pode ser apresentado pelo próprio ator já totalmente desprovido de significado para

a cena em curso. Às vezes tal gesto pode se mostrar incompleto necessitando de algum complemento não descoberto pelo ator, às vezes ele pode parecer melhor em outra cena ou mesmo se executado por outro ator, enfim. Não podemos tratar tais modificações como se fossem rasuras? As rasuras nos dão a conhecer os erros e suas nuances, as diferentes maneiras de se enfrentar as possibilidades de erro. Elas atestam as diversas tentativas da construção da obra. Em *Quando o Peixe Salta* temos inúmeras rasuras nos textos que iam sendo estabelecidos. Quantas dessas rasuras não teriam sido frutos das observações dos diretores sobre o que era apresentado pelos atores? É possível que a maior parte delas.

Nos processos criativos analisados podemos constatar que a intervenção do imprevisto é uma rotina constante na criação do espetáculo *Quando o Peixe Salta* já o que foi construído foi fruto de descobertas realizadas ao longo do processo de criação. Em *Don Juan no Espelho* o grande imprevisto assumido pela direção foi a proposta cenográfica que modificou radicalmente os rumos do processo criativo em curso. Em *Poema do Concreto Armado* as intervenções do acaso se deram por obra única e exclusiva do trabalho dos atores. Talvez por já ter dirigido o mesmo texto em duas outras ocasiões, o diretor Yuri Simon possuía uma idéia de montagem já definida. Por esse motivo não temos modificações significativas quanto aos rumos tomados pelo processo. Embora não seja marcada pela linearidade, temos já definida, desde os primeiros encontros entre diretor e atores, a linha mestra que irá conduzir o espetáculo. As cenas desenvolvidas até o ensaio do dia 10 de outubro seguiram a ordem natural do texto e assim foi até o final do processo. Em meados de outubro tínhamos o espetáculo praticamente desenhado com exceção da cena de sexo coletivo que ainda não havia sido criada pelos atores/direção. Todas as cenas foram criadas, primeiro pelos atores que apresentavam suas improvisações para o diretor que as colocava em cena, corrigindo os excessos ou redirecionando a criação dos atores para o objetivo inicial da proposta que era a construção de personagens não-realistas. A direção não alterou substancialmente nenhuma cena, nem fez alterações significativas na ordem do texto.

3.7 Exercícios de interpretação

De Biasi (2010) nos coloca a seguinte questão: analisar manuscritos, para fazer o quê? Qual o objetivo de se debruçar sobre uma pilha de rascunhos, folhetos, programas de espetáculo, textos teatrais cobertos de rasuras e anotações, ou acompanhar os ensaios durante o processo de montagem? Para nós existe um sentido muito claro em tudo isso: compreender melhor o que uma obra de arte pode ter a nos dizer. Dentre as inúmeras possibilidades de

leitura de uma obra de arte disponíveis, uma das mais ricas e interessantes é a que propõe sua interpretação através da análise dos processos que a engendraram.

A genética dos textos propõe reler as obras à luz de seus manuscritos de trabalho. Para fazer o quê? Antes de tudo, para ler melhor as obras: para enriquecer sua interpretação com todas as idéias que podem ser recolhidas seguindo pistas interpretativas abertas pelos rascunhos, roteiros, cadernetas, etc., do escritor. Ler melhor significa, a um tempo, suprir uma falta, fornecendo idéias e hipóteses interpretativas(o rascunho é uma “mina” de sugestões e novas idéias sobre o texto), e eliminar excessos, evitando o “demasiado cheio” hermenêutico, o transbordamento do sentido, e fugindo do delírio de interpretação(o documento de gênese é uma excelente “grade”para impedir que a leitura caia no “qualquer coisa”, na elucubração e na conjetura). (DE BIASI, 2010:139)

Esse esforço de tentar ler melhor a obra teatral norteou nosso trabalho desde o início. Se conforme afirma Salles (1998) o trabalho do artista se encontra quase sempre associado à materialidade dos registros que ele porventura tenha deixado, levando-se em conta, no entanto, que muitas vezes o artista não registra seu processo de trabalho, cumpre então ao crítico genético mergulhar nesse universo indicial que são os documentos de processo em busca de algum sentido diferenciado para a obra em análise. Cumpre também ao crítico, estabelecer um diálogo da obra de arte em análise com outras obras artísticas bem como com outros textos de caráter científico, filosófico, etc. A comparação com outras obras nos permite adivinhar sentidos submersos, a enriquecer a leitura da obra.

Em *Quando o Peixe Salta*, por exemplo, desde a primeira vez que assisti ao espetáculo, uma idéia de interpretação se impôs quase de imediato: a comparação de seu enredo com um dos clássicos da filosofia ocidental que é a célebre alegoria da caverna narrada no Livro VII da *República* de Platão. Na alegoria, Sócrates convida seu interlocutor Glauco a imaginar a seguinte situação: alguns homens são prisioneiros numa caverna e tem seu corpo e cabeça imobilizados. Tudo o que tais prisioneiros conseguem ver é um desfile de sombras que são projetadas no fundo dessa caverna. As sombras projetadas são formadas por figuras de madeira e pedra que representam os homens, os animais e as demais coisas do mundo, como se fossem marionetes num teatro. Atrás dessas representações encontra-se um fogo responsável pela luz que projeta tais imagens no fundo. Os sons que os prisioneiros escutam são as vozes dos próprios manipuladores. Um dia um dos prisioneiros se liberta. Ele pode olhar para trás e ver todos os objetos dos quais via apenas as sombras e vê o fogo cuja

claridade o ofusca. Posteriormente consegue sair da própria caverna. A visão do sol, a verdadeira fonte de luz o impede, a princípio, de ver qualquer coisa tanto que ele primeiro tem que fixar seu olhar sobre as sombras das coisas para só depois enxergar as próprias coisas e finalmente o sol. Após contemplar tanta maravilha não aceita de bom grado voltar para a caverna. Quando ele retorna à escuridão, seus olhos ainda acostumados com a luz verdadeira são incapazes de discernir as coisas e os seres que habitam a caverna. Em função dessa dificuldade, é motivo de escárnio de seus antigos companheiros.

A alegoria da caverna, como de resto todo o conteúdo do Livro VII da *República*, descreve as diferentes etapas de formação do filósofo, sua ascensão em direção a sabedoria suprema - a ciência do bem -, com o propósito de qualificá-lo para o governo da cidade ideal. Na alegoria, a caverna é a representação do mundo dos sentidos (que na filosofia platônica não passa de cópia do mundo das idéias), ao passo que o mundo iluminado pelo sol (que cega o antigo prisioneiro) é o mundo inteligível. A travessia do prisioneiro do ambiente da caverna para o mundo de luz verdadeira é o próprio percurso do filósofo rumo à verdade. Verdade da qual ele não mais vai querer abrir mão quando retornar ao seu mundo de origem.

Em nossa leitura de *Quando o Peixe Salta* encontramos semelhanças e dessemelhanças com essa alegoria. Em um rascunho da direção sem indicação de data temos a seguinte definição: “o curral é o mundo da representação, ‘mundo mental’, condicionado, o estado em que vivemos cotidianamente e que nos afasta/separa do real, ser livre”. Um mundo onde todas as personagens se encontram presas às suas próprias condições, como os prisioneiros totalmente imobilizados da caverna. Todos assistem ao desfile das próprias sombras projetadas por uma fonte de luz artificial. A realidade da falsidade é ao mesmo tempo externa - já que se trata de uma comunidade, o que implica em relações sociais - e interna uma vez que as personagens são prisioneiras de suas próprias representações. Não chega a ser surpresa o fato de que as Sentinelas, responsáveis últimas pela ordem no "estado de curral", usarem como distintivo de sua função um capacete munido de uma lanterna (como os capacetes clássicos dos trabalhadores da mineração). Tais apetrechos têm, sem dúvida, a função de ilustrar a atividade desenvolvida pelas Sentinelas, como se o fecho de luz que emana do capacete abrisse caminhos pela escuridão do curral/gruta, para descobrir os mais recônditos segredos de seus integrantes (não nos esqueçamos que as Sentinelas são também vozes na cabeça de Jota), mas o que nos impede de ver também na luz que emana das Sentinelas a própria luz artificial da "caverna", a projetar as sombras das demais personagens do "estado de curral"?

Como o prisioneiro que se liberta, Jota muda o trajeto que fazia cotidianamente, ela foge da existência que levava não retornando ao "curral". Nos argumentos analisados, é dito que ela se encontra num estado de plenitude. Ela é iluminada e tenta compartilhar essa luz com os habitantes do "curral", nos vários contatos que faz. Diferentemente da alegoria platônica, os habitantes do "estado de curral" não escarnecem dela quando ela faz os contatos ou quando retorna. Eles simplesmente não entendem ou o entendimento é processado de outra maneira. O que modifica o comportamento dos que a cercam é sua ausência, ou antes, a possibilidade de alguém se ausentar. Tal ausência provoca um desarranjo na estrutura do "curral" como se todos fizessem parte de uma mesma família cujos destinos estivessem intimamente interligados. Esse desarranjo é o motor das mais variadas reações. Mas, frisamos, tais reações não são provocadas por alguma "verdade" que Jota traz do mundo inteligível, como se a própria fuga se transformasse em uma verdade. A falta de uma peça da estrutura traz a "consciência" de que algo não vai bem com a engrenagem como um todo colocando todas as demais peças em xeque. Não se aspira a uma mudança na engrenagem, mas ao retorno à situação anterior. Se persistir na rotina provoca o desgaste, o esvaziamento de sentidos da existência, as transformações provocadas pela quebra da rotina também provocam desconforto ou até a morte.

Phock (o peixe) também presencia um momento de contato com uma realidade superior. Quando Nana troca a água do aquário, Phock se projeta para o centro da cena e exclama: "Que sol é esse? Eu sei, eu sei...". Na sequência ele se debate e morre. Phock surge então como um duplo de Jota. Ele não é simplesmente seu animal de estimação, é também seu espelho. Surge na economia do espetáculo como se fosse um ícone da própria personagem Jota. Ele apresenta outra possibilidade para seu encontro com a "verdade" do mundo exterior ao "estado de curral". Como o prisioneiro da caverna de Platão, ele também se extasia com a verdadeira luz, com a diferença de que não consegue suportá-la por muito tempo. Na cena final, quando Jota retorna ao "estado de curral", seus companheiros a cercam de perguntas. Ela toma um café, dá um trago num cigarro. Uma sentinela coloca-lhe o cincerro sobre o pescoço, ela começa a falar como o peixe "phock, phock", todos repetem os sons. Jota se levanta fazendo o som, Phock (o peixe) está diante dela caminhando ao seu encontro: "phock, phock". Não há ascense. A transformação não é verdadeira, é apenas um lapso, como um peixe que ganha a "liberdade" ao saltar fora d'água, mas que retorna no segundo seguinte. O

conhecimento da verdade não se realizou ou se realizou não pode ser comunicável (pensemos em Wittgenstein)²⁹. E Jota retornou ao estado bovino...

E como falamos em fuga, outra comparação que se torna plausível para a história de Jota é uma analogia com a novela *A Volta do Filho Pródigo*, de André Gide. Como na parábola bíblica, o filho pródigo retorna à casa paterna depois de tanto tempo fora do lar. Seu retorno o coloca em confronto com o pai, com a mãe, com o irmão mais velho e com o irmão mais novo. Os discursos que os três primeiros interlocutores proferem variam entre o acolhimento, o perdão e a repreensão, mas diferente da parábola bíblica, há o encontro com o irmão mais novo que vê no irmão que retorna um ídolo a ser imitado. Dessa forma, depois da esclarecedora conversa que tem com ele, o irmão mais novo percebe que chegou também a sua vez de fugir. Em *Quando o Peixe Salta*, Ella tenta se espelhar na Diva. Ela procura imitar seus gestos como se através dessa imitação pudesse alcançar o específico da existência da outra e ao mesmo tempo encontrar um novo sentido à sua própria existência. Na cena que antecede o fim, como já foi dito, Ella retorna enrolada num simulacro de tapete vermelho. Ao perceber que perseguia uma pálida sombra, depara-se com a porta do "curral/gruta" aberta e foge. Sua fuga coincide com o retorno de Jota, como se o retorno de uma preparasse o caminho para a fuga da outra. Dito com outras palavras: a experiência de mudança é individual.

A comparação com o texto de Platão, como dissemos anteriormente, se impôs desde a primeira vez que assistimos ao espetáculo de modo que nossa análise inicial do dossiê genético buscou em boa medida comprovar essa hipótese de leitura, o que foi facilitado pelo fato da busca dos diretores ter se centrado na questão da dicotomia liberdade/condicionamento, busca comprovada por muitos dos documentos analisados. A questão com a novela de André Gide apareceu muito mais tarde. Mas, ofício do pesquisador, retornamos várias vezes aos documentos do dossiê e encontramos uma outra pista que esteve o tempo todo diante de nossos olhos e, talvez condicionados por nossa proposta inicial de leitura, não havíamos dado a devida atenção. Nos argumentos datados de 02 e 04 de outubro é afirmado que “em sua cabeça, JOTA ouve vozes que a vigiam como SETINELAS que acabam de vê-la escapar de uma prisão e lançam-lhe poderosos holofotes, mas permanecem dentro dos muros”. Sim, Jota de fato escapou de uma prisão, mas podemos perguntar, como

²⁹ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus lógico-philosophicus* - Pensamos especificamente nas seguintes proposições: "Da vontade enquanto portadora do que é ético, não se pode falar (6.423); o místico não é como o mundo é, mas que ele é (6.44); para uma resposta que não se pode formular, tampouco se pode formular a questão(6.5);há por certo o inefável. Isso se mostra, é o místico (6.522);sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar(7)."

poderia ouvir as vozes das Sentinelas em sua cabeça? As Sentinelas estariam cumprindo o papel de seu superego?³⁰ Se for assim então não podemos ler também que tudo o que se passa em *Quando o Peixe Salta* na realidade poderia ser uma projeção da mente de Jota? Desse modo, uma segunda chave de leitura obtida após novo exame de alguns documentos do dossiê, nos apontaria para a seguinte situação: tudo o que a peça descreve é o que aconteceria se Jota tivesse se desviado de seu trajeto ou, supondo que Jota de fato tenha fugido, os acontecimentos envolvendo os membros de sua comunidade estariam sendo imaginados por ela, por isso as Sentinelas pontuam todos os acontecimentos da peça recordando à Jota como era sua rotina até então. A hesitação dos diretores quanto à sua permanência em cena pode atestar o que estamos propondo.

Com *Don Juan no Espelho* aconteceu algo diferente. Como acompanhamos o processo de criação desde o início, a idéia de compará-lo a outras obras foi sendo construída junto com o próprio espetáculo. A bem da verdade, relacioná-lo à peça *Seis Personagens a Procura de um Autor*, de Pirandello, se impôs logo nas primeiras leituras do texto devido à proximidade das obras. Também aqui temos uma personagem que saíra dos confins da imaginação do autor ganha materialidade e vem reivindicar não que se construa uma história para ele, mas que o próprio autor volte a escrever ou, nas palavras do próprio Don Juan: *Vim para dar sentido a alguém que não tem sentido. Ou que acha que perdeu o sentido, porque não sentindo o que sente, não sente que tem sentido.* (MIRANDA, 2006: 71) Há também uma quebra de limites entre o real e o ficcional, mas as semelhanças terminam aqui. A única personagem do âmbito do real que se relaciona com Victor é Don Juan. Clara não é uma personagem, pelo menos quando analisamos a peça do ponto de vista de Victor. Trata-se de fato de sua esposa que já está morta quando o espetáculo tem início, sua permanência reflete o estado de demência do escritor que necessita de sua imagem, de seu fantasma para continuar existindo. Don Juan e Clara são alucinações de natureza distinta, mas alucinações. Porém, ao chegarmos ao final do texto deparamo-nos com outra realidade. O retorno de Don Juan depois da cena em que se funde com o duplo para dar sentido à alucinação de Victor revela que é ele na verdade o autor de toda a história e que Victor e Clara são personagens criadas por ele.

A busca de uma chave interpretativa para um texto labiríntico como *Don Juan no Espelho* e que nos aponta tantas possibilidades foi, no nosso entender, uma das preocupações básicas da direção. Em primeiro lugar, tratava-se de assumir que estávamos dentro de um

³⁰ Dentro da teoria psicanalítica, o superego é definido como uma das instâncias da personalidade cujo papel seria semelhante ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego. De acordo com Freud suas funções seriam a de consciência moral, auto-observação e na formação de ideais. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001:497)

labirinto, o que não se denuncia com uma simples leitura. O labirinto foi se revelando à medida que direção e atores foram lidando diretamente com o texto, com suas incongruências. E a sensação labiríntica foi aumentando quando as próprias propostas de leitura da direção apontavam não para um clareamento do texto, mas para torná-lo mais turvo. Por exemplo, a questão do Duplo. Como dissemos anteriormente, na tradição literária o Duplo geralmente era representado por um empregado de D. Juan. A versão atual optou por colocá-lo como um espelho para o nobre sedutor (mais um), transformou-o em sua consciência crítica. A relação que estabelecemos com a obra *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, foi imediata, mas não nos ajudou muito a deslindar os sentidos do texto. A opção da direção em deslocar sua aparição no contexto do espetáculo reforçou a tese do espelho, mas abriu problemas com relação à compreensão do texto. Porque existem dois personagens D. Juan no enredo: um que é a personagem de Victor e outro que é o autor do próprio texto que está sendo escrito. Victor, ao longo da narrativa, tem sua condição alterada, passando de autor a personagem.

Na busca pelo sentido do texto nos deparamos com um jogo de espelhos que de fato já se encontrava anunciado no texto, mas que foi efetivamente explicitado ao longo do processo de montagem pela direção: o duplo é um fantasma para o Don Juan personagem da história de Victor ou, antes, sua consciência. É uma personagem sem falas que mantém o nobre sedutor sob estrita vigilância desde o início da peça. Ele o persegue por todos os lados da estrutura e a princípio, na cena de sedução de Carmen ele é solenemente ignorado por Don Juan. Na cena em que o nobre leva a inexperiente Ana para seu quarto, a encenação o colocou frente a frente com o sedutor que com o olhar o afasta. Na cena em que Aminta é seduzida por Don Juan o duplo o acompanha de longe e mergulha num fosso do cenário quando Don Juan diz amar Aminta. Por fim, depois do suicídio da jovem e da intervenção de Victor, Don Juan e o duplo dançam uma espécie de tango até que o nobre consegue retirar a máscara que cobre o rosto do duplo e se vê refletido, como Dorian Gray ao ver seu retrato espelhar as manchas que trazia na alma. É bom lembrar que o duplo se veste do mesmo modo que Don Juan com o detalhe já mencionado de suas vestes estarem mais gastas que as de Don Juan.

Nessa selva de espelhos temos Don Juan personagem como espelho de Victor, o duplo como espelho de Don Juan personagem e Victor como espelho de Don Juan autor, sem falar na relação especular que também se estabelece entre Don Juan e Carmen, dois sedutores que usam armas diferentes e entre Clara e Aminta as duas suicidas da peça. Quando Victor escreve a cena em que Aminta depois de abandonada por Batrício e possuída por Don Juan se mata, está na verdade purgando a morte de Clara que também havia se enforcado devido a sua infeliz relação com Victor que praticamente a ignorava. Tal fato é esclarecido em dois

momentos, primeiro no embate entre Victor e Don Juan quando o nobre decide interferir na relação de Batricio e Aminta e posteriormente na cena do encontro final entre Victor e Clara quando ele se dá conta de que a existência dela era pura ilusão. Em todo caso, as propostas de leitura foram delineadas no caso de *Quando o Peixe Salta*, à medida que avançamos sobre a análise dos documentos de processo e no caso de *Don Juan no Espelho* no decorrer dos ensaios que acompanhamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O diretor dramaturgo

Iniciamos o presente trabalho em busca de um artista que pudesse responder pela unidade da obra de arte teatral, unidade que pelo menos até o final do século XIX pertencia a certo tipo de dramaturgo que não se encontrava necessariamente envolvido com os mais variados aspectos da montagem de um espetáculo teatral. De acordo com a tradição, o nascimento do diretor teatral autônomo, um profissional responsável por estabelecer uma nova relação com o texto dramático nasceu também em fins do século XIX com o teatro dos Meininger na Alemanha e com André Antoine na França, muito embora, de acordo com Guibert (2010), alguns atores, pelo menos desde o Século das Luzes, tenham enveredado pelo caminho de intervir nos textos que pretendiam montar e bem como também o caso de diversos autores do Romantismo como Hugo, Dumas e Vigny, por exemplo, terem o hábito de se envolverem com a montagem de seus textos chegando mesmo a exercer a função de diretor. De qualquer forma, o surgimento desse novo profissional autônomo ensejou a autonomia do espetáculo teatral, agora não mais visto como apêndice da literatura. Se a unidade da obra teatral residia no texto dramático, não nos resta dúvida de que um deslocamento nesse sentido teria também que passar pelo aspecto da escrita. E com tal objetivo nos lançamos na hipótese do diretor dramaturgo.

A partir de tal hipótese procuramos verificar primeiramente no caso específico do monólogo, forma teatral que prima pelo foco no trabalho do ator solista e, muitas vezes, também no trabalho do dramaturgo. A busca pelo trabalho do diretor no monólogo nos fez pensar em algumas hipóteses para seu trabalho dramaturgic: em primeiro lugar a construção de um ambiente propício para a criação do ator, um espaço em que o diretor alimentaria o ator com informações, estímulos e também limites para o seu trabalho criativo, um ambiente em que o ator pudesse construir sua dramaturgia de atuação. A esse ambiente de criação conjunta denominamos “moldura para o ator”, mas que também, podemos dizer, constitui-se em certa medida numa moldura para o trabalho do próprio diretor. Se chegamos a afirmar que o diretor teatral é um duplo para o ator é por que entendemos que ele é um partícipe fundamental na construção da dramaturgia da atuação. A escrita da direção teatral se manifestaria primeiro sobre o trabalho do ator, sobre seu corpo, sua voz, seus movimentos. Sob esse ponto de vista, o diretor é o verdadeiro dramaturgo do monólogo.

Em segundo lugar o estabelecimento do espetáculo, entendido aqui como a transposição da dimensão textual para a dimensão espaço-temporal revela de forma efetiva os contornos de sua dramaturgia. A construção do espaço cênico, sua transformação em ato

comunicativo, é a escrita definitiva do diretor. Em ambos os casos temos a existência de uma dramaturgia do olhar que toma a palavra (quando a toma) como um elemento cuja importância rivalizaria com o corpo, com a luz, com o movimento, com o objeto e com som. Talvez não seja absurdo dizer que a ampliação da noção de dramaturgia que verificamos ao longo de todo o século XX, tenha se dado muito em função da autonomia conquistada pelo espetáculo teatral enquanto obra de arte. Autonomia que atribuímos à entrada em cena do diretor teatral.

Mas para que tal escrita se manifeste, em muitos casos (senão na maioria deles) torna-se imperativo que a direção intervenha no próprio texto do dramaturgo e, o melhor exemplo para o que estamos dizendo foi mostrado no trabalho do diretor Luiz Otávio Carvalho sobre o texto de *Don Juan no Espelho*. Em tal montagem temos certamente um trabalho de escrita sobre o espaço que se mostrou dependente de um trabalho paralelo qual seja, o de reconstrução do texto existente já que muito mais que cortes, em dados momentos a direção literalmente modificou o arranjo das cenas demandando ao autor um trabalho constante de re-escritura. Não temos aqui tão somente um trabalho conjunto de criação, mas uma exigência da direção de submeter o texto à sua concepção com objetivo de conseguir mais clareza no que se pretendia mostrar. Nesse aspecto, o que a direção procurou fazer foi revelar uma teatralidade que se encontrava submersa. Nesses termos o diretor efetivamente cumpriu o papel de co-dramaturgo.

Em *Poema do Concreto Armado*, ao contrário, tivemos um respeito quase religioso pelo texto encenado com mudanças praticadas pelo diretor bem pouco significativas, mas o próprio texto, seja pela sua estrutura eminentemente entrecortada e telegráfica, seja pela imagem de caos que evoca, forneceu à direção uma margem de manobra muito maior que em *Don Juan no Espelho* e quase igual a de *Quando o Peixe Salta*, para alcançar aquilo que, em nossa opinião, deve se constituir num dos atributos da dramaturgia do diretor: a busca pela teatralidade. Esse termo, conforme observa Pavis (2008) pode ser definido como uma oposição entre o texto dramático que se presta a ser *lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação*, (PAVIS, 2008: 372) em contraposição a sua espacialização, ou seja, a visualização dos enunciadores e a exploração de suas potencialidades visuais e auditivas. A teatralidade poderia ser expressa então nos seguintes termos:

“Que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons,

distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1964: 41-42). Do mesmo modo, no sentido artaudiano, a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narratividade e à “dramaticidade” de uma fábula logicamente construída. (PAVIS, 2008:372)

A trama dessa espessura de signos a qual se refere Barthes se constitui na escrita do diretor por excelência, é o que lhe garante o status de autor. Não se trata apenas de mera oposição ao elemento literário, mas a descoberta do que se encontra adormecido dentro do próprio texto ou então na transposição de outros signos que não se encontram no texto para a materialidade do espetáculo.

Em outros casos o diretor exerceu a função de dramaturgo tradicional, aquele que escreve o próprio texto que é dito pelos atores. Sérgio Abritta e Ênio Reis, por exemplo, que escreveram os monólogos de seus atores baseados nas improvisações que eram apresentadas. E é também o caso dos diretores de *Quando o Peixe Salta*. No caso em estudo, não temos a presença física de um dramaturgo autônomo, sua tarefa é igualmente dividida entre atores e direção. Aos atores não coube apenas a criação de personagens como se concebe tradicionalmente no teatro. Aos atores compete, em grande medida, a criação efetiva das personagens, desde a concepção inicial, até sua nomeação, o desenvolvimento dos conflitos com as demais personagens, até chegar à escrita do próprio texto. Se aos atores foi destinada tarefa tão relevante, não cabem dúvidas sobre a primazia da direção em todo o processo. Os diretores não são apenas os coordenadores do trabalho, distribuindo e reunindo as contribuições dos demais envolvidos no processo. Eles foram o próprio suporte estético-ideológico que sustentou o trabalho dos atores. Eis uma das funções mais importantes do diretor teatral contemporâneo: cabe a ele o papel de bússola.

Pelas características do processo de montagem de *Quando o Peixe Salta*, baseado na improvisação e na experimentação prática, parece-nos inviável tentar separar a criação da dramaturgia da criação de todo o conjunto do espetáculo.³¹

³¹CAMPOS, Rodrigo; MENCARELLI, Fernando. Quando o Peixe Salta. Ictiocultura experimental – como criamos o peixe. In: Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto – Oficínio, volume3 – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009. 128 p.

As reflexões sobre o processo desenvolvidas pela direção constataam o que queremos dizer a respeito. Como não havia um texto estabelecido de antemão, a criação da dramaturgia - com os atores - tornou-se atividade específica da própria direção. Diferente de outros espetáculos, quando a espacialização do texto torna-se talvez uma das tarefas mais específicas da direção, aqui texto e concepção espacial nasceram simultaneamente. A tarefa desenvolvida pela direção de dar corpo ao espetáculo construindo não uma dramaturgia da direção, mas a própria dramaturgia geral nos leva a pensar que esse é de fato um dos caminhos mais promissores para o teatro de hoje.

Na primeira parte de nosso trabalho examinamos as diversas possibilidades da dramaturgia contemporânea e o desenvolvimento do papel do dramaturgista que, em princípio, seria o responsável em estabelecer a comunicação entre o texto e a direção e os atores. Sem discordarmos do que é colocado por Pais (2004), não conseguimos localizar dentro dos processos de criação analisados a existência dessa figura autônoma. Evidente que um espaço limitado a três montagens teatrais e aos diálogos estabelecidos com cinco diretores de monólogos não constitui um universo de pesquisa que possa esgotar o tema. Mesmo porque sabemos que o dramaturgista se encontra presente em vários processos de criação teatral no Brasil. Mas nos levou a considerar também que, e seguindo uma tradição que vem de Brecht, a função de dramaturgista estaria sendo exercida pela própria direção.

Com relação ao conceito de dramaturgia, ou antes, aos seus inúmeros conceitos, Pais (2004) constata que o termo dramaturgia hoje em dia suscita as maiores hesitações quanto ao seu real significado. O que queremos dizer com dramaturgia hoje em dia? Qual escrita ou quais escritas poderiam configurar um conceito tão polissêmico e tentacular, a ponto de podermos de fato classificá-lo, como pensa Pais (2004), como uma gigantesca hidra da qual irrompem diversas cabeças:

Um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que co-existem no seu uso contemporâneo: cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. (PAIS, 2004:21)

Trata-se, pois de um conceito plural, uma prática muitas vezes invisível porque é uma arte de fazer e no qual estariam englobados diversos aspectos como o escrever, opinar, assistir

aos ensaios, redigir programas, etc. *Uma faceta obscura da prática teatral, embora não possa deixar de ser inerente a qualquer espetáculo.* (PAIS, 2004: 22) Pensamos que o trabalho desenvolvido pelo diretor teatral, um trabalho que também chamamos de dramaturgia, se aplica perfeitamente a esse conceito-hidra defendido por Pais (2004). A escrita da direção é multifacetada, refere-se tanto ao estabelecimento das condições para a criação do ator, quanto a adequação do texto escrito aos propósitos da encenação, da espacialização do texto à disposição dos vários elementos como cenários, figurinos, luz e objetos e cena. Uma escrita verdadeiramente múltipla para um conceito que possui vários braços-definições.

Finalmente não poderíamos deixar de falar algumas palavras finais sobre a crítica genética. O objetivo de nosso trabalho, a busca desse diretor dramaturgo, não teria chegado aos resultados que julgamos ter alcançado se não tivéssemos acompanhado duas montagens teatrais e nem nos debruçado sobre as diversas anotações e esboços de dois diretores ou consultado os cadernos de trabalho de outra diretora responsável nada menos que por três monólogos. Enfim, não teríamos vislumbrado esse universo criativo se não estivéssemos imbuídos dos propósitos defendidos pela crítica genética de abordagem semiótica.

O trabalho do crítico genético de tentar acompanhar ou refazer o percurso da criação de obras de arte nos descortinou o universo vivo da criação artística e nos chamou a atenção para aspectos do nosso próprio trabalho teatral. Por outro lado, ao nos debruçarmos sobre os rastros deixados pelos diretores, ao recriar o ambiente criativo e reconstituir as diversas etapas do processo, novos aspectos do espetáculo nos foram revelados, novas chaves de leitura nos foram abertas. Se a função da crítica de arte é (ou pelo menos deveria ser) o de instaurar um diálogo com a obra, talvez as melhores condições para que esse diálogo se efetive, seja dado pela relação direta do crítico com o próprio processo criativo e a melhor prova para o que estamos afirmando, talvez resida no fato de termos sido convidados para continuar os trabalhos de direção de um espetáculo teatral depois que o diretor, por razões diversas, se desligou do processo.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Stella. *Técnica da representação teatral*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.
- ARISTÓTELES: *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ALMEIDA JÚNIOR, José Simões: *Processos de Comunicação Teatral: a poética do espaço de Anne Ubersfeld*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 2001.
- ARRIGONI, Rodrigo. *O Espaço comunicativo no teatro dos Satyros: o ator e o espectador*. Dissertação de mestrado. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 2006.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*. São Paulo – Campinas: Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARRETINI, Célia. *Linguagem dramática: o monólogo*. [S.l.: s.n], 1973.
- _____. *Duas farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra*. In: Mais! Folha de São Paulo. 13.07.2003.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (orgs.): *Etnocenologia - textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- BOAL, Augusto: *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques (orgs.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L& PM, 1983.
- _____. *Páginas de Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- _____. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Vida de Galileu*. Coleção Teatro Completo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

- BONFITTO, Matteo. “O Ator pós-dramático: um catalisador de aporias?” In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROOK, Peter: *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1994.
- _____. *A Porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- _____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BURNIER, Luiz Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- BUYSENS, Eric. *Semiologia e comunicação lingüística*. São Paulo: Cultrix, [19--].
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ – Funarte, 1996.
- CAMPOS, Rodrigo; MENCARELLI, Fernando. Quando o Peixe Salta. Ictiocultura experimental – como criamos o peixe. In: Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto – Oficina, volume3 – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009. 128 p.
- CANFIELD, Curtis. *El arte de la dirección escénica*. Madrid: Asociación de directores de escena de Espanã, 1995.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARONTINI, Enrico; PERAYA, Daniel. *O projeto semiótico: elementos de semiótica geral*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CHECOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COELHO NETTO, J. T. *Em cena, o sentido: semiologia do teatro*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLAPRIETO, Vicent. *A lantern for the feet of inquirers: the heuristic function of the Peircean categories*. In: Forthcoming in Athanor, Italian journal edited by A. Ponzio & Susan Petrilli. [S.1],[20--].
- COLAPRIETO, Vicent. *The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices*. In: Manuscrita – Revista de crítica genética 11. São Paulo: Annablume, 2003.

- CRILLA, Hedy. *La palabra em accion; transcripción, comentario y desarrollo de Cora Rica*. Buenos Aires: CELCIT, colección teatro: teoria y práctica nº 3, [19--].
- DE BIASI, Pierre-Marc. *A Genética dos textos*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.
- DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e poética*; São Paulo: Cultrix, 1975.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *As Formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- _____. *A Definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (orgs.). *BR3*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERRER, Daniel. *A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá*. In: *Fronteiras da criação: VI Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito*. São Paulo: Annablume, 2000.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARCIA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- GIDE, André: *A Volta do filho pródigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. *Corpo e processos de comunicação*. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, Vol.III, nº2. [S.l.: s.n], 2001.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- _____. *Critique genetique et arts de la performance: le theatre et la musique*. In: *Anais do 9º Congresso Internacional da APCG – Processo de criação e interações: a crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- GROTOWSKI, Jerzy. "O Diretor como espectador engajado". In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASKEN, Ludwig; BARBA Eugenio. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. In: Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto, nº 9. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2001.
- GUIBERT, Noëlle. “Objets de la gênese th atrale: l s documents t moins de parcours sc niques dans l s collections de la BnF (Arts du spectacle)”. In: GR SILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique (orgs.). *Gen ses th atrales*. Paris: CNRS  ditions, 2010.
- GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, J.T; CARDOSO, Reni. C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando S. (Orgs.). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Da Cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores – questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- HELBO, André (org.). *Semiologia da representa o: teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradu o do “prefácio de Cromwell”*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KLEIST, Henrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Abelardo L. *O Signo trágico*. Disserta o de mestrado. Programa de estudos pós-graduados em Comunica o e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 1995.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MIRANDA, Márcio. *Don Juan no Espelho*. In: Grande Pr mio Minas de Dramaturgia – II Edi o. Belo Horizonte, [s.n], 2006.
- MONTES, María J. S. *El Cuerpo como signo – la transformación de la textualidad en el teatro contemporâneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- MORIN, Edgar. *O método: 4. As idéias, habitat, vida, costumes, organiza o*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- NICOLETE, Ad lia. *Cria o coletiva e processo colaborativo – algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico*. In: Sala Preta, V.2, N  2. São Paulo: [s.n], 2002.

- PAIS, Ana. *O Discurso da cumplicidade – dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PARENTE, André. (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens a procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PLAZA, Júlio. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. In: Cadernos da pós graduação, ano 4, vol. 4, nº 1. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2000.
- PRÓCHINO, Caio C.S.C. *Corpo do ator: metamorfoses, simulacros*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- RAIFFER, Cecília. *Uma Morfologia de criação cênica em rastros reverberantes*. In: Anais do 9º Congresso internacional da APCG – Processo de criação e interações: a crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais. Belo Horizonte; C/Arte, 2008.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. *Comunicação em processo*. In: Galáxia, revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. São Paulo: Educ, nº 3, 2002.
- _____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- _____. *Crítica genética, uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.
- _____. *Arquivos de criação – Arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.

- _____. *Alguns diálogos foram possíveis*. In: *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, nº 15. São Paulo: Humanitas, 2007.
- _____. “Crítica genética e semiótica: uma interface possível”. In: ZULAR, Roberto (org.). *Ensaio de Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Porto: Campo de Letras, 2002.
- SILVA, Sônia M. “A Linguagem do corpo”. In: GUISBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SOURIAU, Etienne. *As Duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.
- SPOLIN, Viola. *O Jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.
- STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão: o desenvolvimento do método*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*; São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VANNUCCI, Alessandra (Org.). *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WEKERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação – um manual de direção teatral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- ZANOTTI, Luiz Roberto. *Thom Pain (Baseado em nada) de Will Eno: o existencialismo stand-up no texto e na encenação*. Dissertação de Mestrado. Centro Universitário Campos de Andrade. Curitiba, 2008.
- ZULAR, Roberto. (Org.). *Criação em processo – Ensaio de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Sites/blogs

<<http://www.redesdecriacao.org.br>

<<http://poemadoconcretoarmado.blogspot.com>