

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

SAMUEL ANTÔNIO SANTANA

LIQUIDADOS

Por uma dramaturgia da cena

**UBERLÂNDIA
2017**

SAMUEL ANTÔNIO SANTANA

LIQUIDADOS: Por uma Dramaturgia da Cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (MG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Arte.

Temas para orientação: Dramaturgia, Escrita Cênica, Processo de Criação, Inter-relação Texto-Cena.

Orientação: Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe.

**UBERLÂNDIA
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S232L Santana, Samuel Antônio, 1985-
2017 Liquidados : por uma Dramaturgia da Cena / Samuel Antônio
Santana. - 2017.
146 f. : il.

Orientador: Mário Ferreira Piragibe.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2017.61>
Inclui bibliografia.

1. Teatro - Teses. 2. Dramaturgia - Teses. 3. Improvisação
(Representação teatral) - Teses. 4. Criação na arte - Teses. I. Piragibe,
Mário Ferreira. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Liquidados – Por uma Dramaturgia da Cena

Dissertação defendida em 08 de julho de 2017.

Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Perpetuo Calixto Marques - Presidente

Prof.^a Dr.^a Rosyane Trotta – UNIRIO

Prof. Dr. José Eduardo de Paula – UFU

RESUMO

O presente trabalho apresenta, como tema geral, a criação dramaturgica do espetáculo Liquidados afim de compreender, pela reflexão e análise dos procedimentos adotados, como as escolhas tomadas em sala de ensaio, sessões de improvisação, exploração de recursos cênicos, escrita textual e apresentações públicas, foram definitivas para a construção de sua dramaturgia cênica. Aborda, para tanto, a partir da tríade ator-encenador-dramaturgo, uma compreensão ampliada do termo Dramaturgia, que, para além do texto escrito, está diretamente ligada à criação de sentido em cena, pelas escolhas tomadas durante o processo de criação do espetáculo, a partir da investigação em sessões de improvisação, da construção de ações-físicas pelos atores, da organização de todos os elementos cênicos pelos membros da equipe, especialmente o diretor-encenador, e do acompanhamento do dramaturgo-dramaturgista, que revela fontes, sugere caminhos, rabisca conflitos, sempre tendo como base o material cênico que se cria e recria em constante diálogo com o trabalho de escrita.

Palavras-chave: Dramaturgia. Processo de Criação. Improvisação. Encenação. Viewpoints. Ações Físicas.

RESUMEN

Este artículo presenta, como tema general, la creación dramática del espectáculo "Liquidados" con el fin de entender, por la reflexión y el análisis de los procedimientos adoptados, como las decisiones tomadas en la sala de ensayos, sesiones de improvisación, la exploración de los recursos escénicos, la escritura textual y presentaciones públicas fueran definitivos para la construcción de su dramaturgia escénica. Aborda, por lo tanto, a partir de la tríada actor, director y dramaturgo, una comprensión más amplia de la dramaturgia, lo que, además del texto escrito, está directamente vinculada a la creación de sentido en la escena, las decisiones tomadas durante el proceso de creación del espectáculo, de la investigación sobre las sesiones de improvisación, la construcción de físicos-acciones de los actores, la organización de todos los elementos escénicos por los miembros del equipo, especialmente el director de puesta en escena, y el seguimiento del autor teatral, dramaturgo, que revela las fuentes, sugiere caminos, garabatea conflictos, siempre basados en el material escénico que se crea y recrea en constante diálogo con la obra escrita.

Palabras-clave: Dramaturgia. Proceso de creación. Improvisación. Puesta en escena. Puntos de vista (Viewpoints). Físicos-acciones.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 01 – Reunião de estudos do Coletivo Teatro da Margem (CTM) -----	21
IMAGEM 02 – CTM em sessão de improvisação com os Viewpoints -----	21
IMAGEM 03 – CTM em pesquisa prática dos Viewpoints na rua -----	23
IMAGEM 04 – Cena do espetáculo Canoeiros da Alma -----	25
IMAGEM 05 – Cena Inicial do espetáculo A Saga no Sertão da Farinha Podre -----	25
IMAGEM 06 – Leitura Dramatizada de O Líquido Táctil -----	30
IMAGEM 07 – Leitura Dramatizada de O Líquido Táctil -----	35
IMAGEM 08 – Registro fotográfico de ensaio de Liquidados -----	38
IMAGEM 09 – Cena do Ensaio Aberto -----	48
IMAGEM 10 – Cena do Ensaio Aberto -----	51
IMAGEM 11 – Esquema do Cycles RSVP criado por Lawrence Halprin -----	76
IMAGEM 12 – Etapas de criação de Liquidados no esquema dos Ciclos RSVP -----	78
IMAGEM 13 – Registro fotográfico da estreia de Liquidados -----	88

SUMÁRIO

PRÓLOGO (PARA ANTES DAS CORTINAS SE ABRIREM) -----	08
Sobre o objeto Dramaturgia -----	10
Dramaturgia e Sentido -----	16
Sobre como chegamos até aqui -----	19
Uma breve apresentação do processo -----	26
1. DOS PASSOS SOBRAM AS PEGADAS -----	30
1.1. Líquido Táctil, o texto como pretexto -----	31
1.2. Liquidados, um novo ponto de vista -----	35
2. PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA -----	38
2.1. A improvisação como escrita, a escrita como improvisação -----	38
2.2. As regras do jogo dramático -----	42
2.3. Células de cena, chaves de ação e roteirização -----	44
2.4. Escrita como registro e escrita como criação -----	52
2.4.1. Bricolage -----	54
2.4.2. Apropriação -----	58
2.4.3. Paródia -----	61
2.5. O Espaço da Criação (É Coletivo ou Colaborativo?) -----	64
2.6. A Dramaturgia da Encenação -----	69
2.6.1. Cortes e Adaptações, um exercício de desprendimento -----	74
2.7. Ciclos e Etapas de Criação -----	75
2.8. O Corpo da Dramaturgia - Espaço Material e Espaço Ficcional -----	79
TEXTO, CENA, PALAVRA E AÇÃO -----	84

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	89
ANEXOS -----	96
ANEXO A	
Primeiro Roteiro de Ações para realização do Ensaio Aberto -----	96
ANEXO B	
Texto Final de Liquidados -----	103
ANEXO C	
Seleção resumida de postagens feitas no Grupo de Discussão do Facebook -----	125
ANEXO D	
Fragmentos Textuais do Filme Depois Do Ensaio de Ingmar Bergman -----	144
ANEXO E	
Link para Outros Documentos -----	146

PRÓLOGO¹ (PARA ANTES DAS CORTINAS SE ABRIREM)

Ouve-se o primeiro sinal. O público se encaminha aos seus assentos, atores se prepararam e organizam os últimos detalhes para entrar em cena.

Ouve-se o segundo sinal. Ansiosos, público e atores aguardam pelo início do espetáculo.

Ouve-se o terceiro sinal. As luzes se apagam e... como chegamos até aqui? Digo, nós, espectadores e artistas, cada qual caracterizado à moda de seu personagem. Estes passaram meses em sala de ensaio, improvisando, criando partituras de ação, fabricando uma história, e a ela deram vida, para ser vivida em alguns poucos minutos diante dos olhos de quem os queira ver, e que será representada inúmeras vezes em diferentes palcos, por quanto tempo não se sabe. Aqueles saíram de casa, de banho tomado e bem vestidos, dirigiram-se ao teatro, entregaram seus bilhetes, procuraram pelo melhor lugar, sentaram-se confortavelmente, satisfeitos sorriram uns aos outros ávidos por mais uma experiência artística que lhes proporcione algum prazer, um momento especial.

Tudo isso poderia vincular-se como rubrica de um novo texto dramático. Teríamos já o prelúdio de uma situação dada, comum e facilmente reconhecível. De um lado atores, de outro, espectadores, ambos na iminência do ato teatral, dessa troca que só acontece a partir da cena, no teatro, ao toque do terceiro sinal.

Abandonemos a narrativa para manter esse instante suspenso, pois não nos interessa agora o que se segue, mas os passos que foram trilhados para chegarmos até aqui. Tampouco nos interessa o público, o palco, esse edifício ao qual chamamos de teatro, as luzes, cenários, maquinaria, quiproquós, artifícios. Pois não nos interessa aqui sequer o ato teatral em si, mas seu gene mais vital, que perpassa a encenação, aquele que chamamos de drama, e que deve ser compreendido por ação, partícula primordial do ato teatral.

¹ “Parte que antecede a peça propriamente dita (e, portanto, distinta da *exposição*) na qual um ator - às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo - dirige-se diretamente ao público, para lhe dar boas-vindas e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça” (PAVIS, 2008, p.308).

Abordarei nesse trabalho, como tema geral, a criação dramaturgical do espetáculo *Liquidados*². Afim de compreender, pela reflexão e análise dos procedimentos adotados, como as escolhas tomadas em sala de ensaio, sessões de improvisação, exploração de recursos cênicos, escrita textual e apresentações públicas, foram definitivas para a construção de sua dramaturgia cênica.

Ao desbravar um novo processo de criação confrontamo-nos com inúmeros desafios. Nós, artistas, aprendemos na pele como cada experiência torna-se sempre única e surpreendente. O que não se limita ao teatro, ou à arte dramática, que é nosso foco aqui, mas a todo e qualquer procedimento criativo em arte, ou até mesmo fora dela, em outras áreas do conhecimento.

Para todo longo caminho existirá sempre o primeiro passo, que norteará a trajetória. Por onde e como começar? Toda escolha, seja ela consciente ou não, é um ato decisivo – “um ato de violência”, segundo Anne Bogart³ em *A Preparação do Diretor*⁴. “A violência para um Pintor está na primeira pincelada sobre a tela. Tudo o que se segue no trabalho do pintor, como indicava Picasso, consiste em corrigir essa primeira ação”⁵. (BOGART, 2001, p.66)

Podemos criar várias metáforas para esse momento grávido de futuro - é o passo, o salto no escuro, o gérmen, o sopro, a semente, o *élan*⁶ -, mas deixemos ao gosto de cada criador, pois a isso também consiste uma escolha que levará a lugares e soluções completamente diferentes.

Há quem opte por seguir padrões, métodos, cartilhas, técnicas, que são sempre muito bem-vindos. Ajudam a orientar, apontam um norte, caminhos trilhados, nos guiam pela

² Documentos sobre o processo de criação, como: Imagens utilizadas como referência para a criação; Projetos de cenário, espaço cênico e iluminação; Croquis de Figurino; Vídeos de registro de ensaios; Filmagem do espetáculo; Fotos de registro do processo de criação; Fotos do espetáculo; Trilha sonora do espetáculo; Outras músicas utilizadas durante o processo de criação; Podem ser encontradas no link <https://sgiacomelli.wixsite.com/anexos-liquidados>

³ Anne Bogart é diretora de teatro e co-fundadora, junto com Tadashi Suzuki, da SITI Company. Autora do Livro dos Viewpoints.

⁴ *A Preparação do Diretor – sete ensaios sobre arte e teatro*, é um livro de Anne Bogart publicado no Brasil pela editora Martins Fontes, 2011.

⁵ Livre tradução da publicação em espanhol.

⁶ “O élan de uma ação pode ser entendido como o seu ‘sopro de vida’, ou seu ‘impulso vital’, algo de enigmático, de conhecido, porém não explicável, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. É o elemento que leva a intenção ao impulso; é a vontade que leva à concretização da ação no tempo e no espaço” (FERRACINI, 2001, p.91).

mão e trazem alguma segurança. Ainda assim nenhum deles nos levará aos mesmos resultados. Mesmo na área das Ciências *Exatas* essa ideia foi superada, afinal é comprovado, nem sempre *um mais um é igual a dois*. Quem dirá em estudos das *Ciências Humanas*, na *Filosofia*, quanto mais nas *Artes* que desde sempre tencionam as cordas da razão inflexível positivista.

É de conhecimento que o trabalho no campo artístico está sempre aberto à subjetividade, à busca de novas perspectivas – para tanto é necessário explorar, misturar, provocar, desconstruir, reconstruir –, em nome da criação, e da auto superação de artistas, linguagens, poéticas, tendências. Portanto não basta apenas darmos o primeiro passo, é preciso caminhar cada vez mais longe e por caminhos desconhecidos. Arriscar-se em busca de novas descobertas, na maior parte das vezes sem sequer saber por onde se está caminhando ou o que se pretende descobrir, completamente perdidos até que damos com a cara em um poste e as luzes se acendem iluminando as pegadas. E então, poderemos entender nosso percurso, escolhas e cada passo dado, ao observá-las. Talvez seja uma boa metáfora para a pesquisa em Artes, e para esse trabalho que pretende narrar, analisar, e sistematizar algumas pegadas que ficaram fortemente marcadas durante nossa trajetória na criação dramatúrgica de um espetáculo chamado *Liquidados*.

Sobre o objeto Dramaturgia

Compreendido nosso objeto de estudo, adota-se, para tanto, um entendimento ampliado de Dramaturgia, não vinculado necessariamente ao texto dramatúrgico, mas inerente a todos os elementos que compõem a cena, e que estão intimamente ligados à criação de sentido em cena.

Podemos verificar hoje, com base nos trabalhos e estudos de alguns dos mais representativos artistas teatrais do século XX, e das primeiras décadas do século XXI – como

Meyerhold⁷, Grotowski⁸, Beckett⁹, Brook¹⁰, e Goebbels¹¹, apenas para citar alguns nomes –, que ao se eliminar todos os elementos que compõem a cena, sejam físicos, poéticos, textuais, sonoros – e até mesmo os atores e o público, como em raras e radicais experimentações –, ainda permanece assim a ação, ou seja, o drama, sem o qual não existiria teatro.

[...] alguns espetáculos dadaístas não possuíam atores. Sem espaço físico - vários são os espetáculos realizados na internet com atores de países diferentes que fazem personagens diferentes; estes substituem o espaço físico por um espaço virtual. Sem público - Grotowski no final de sua vida abdicou da audiência para realizar experimentações práticas com atores e atrizes em um espaço fechado [...] (LEONARDELLI; FERRACINI. 2013, p.155)

Devemos, portanto, distanciar e categorizar os conceitos de dramaturgia e literatura dramática, visto que a acepção mais difundida do termo dramaturgia remete diretamente à escrita de peças teatrais, assim como ao conjunto de peças de um mesmo autor, ou ainda para fazer menção a recursos de composição de um texto específico.

Como também não podemos permitir a confusão do conceito de drama com o gênero de mesmo nome amplamente divulgado pelo cinema e televisão, e às vezes vinculado a alguns espetáculos teatrais, que sugere a apresentação de uma história comovente, envolvendo sofrimento e/ou amargura por parte dos personagens, ou mesmo com o gênero situado entre a tragédia e a comédia compreendido como um fenômeno da história literária que “surge na Inglaterra elisabetana ganha corpo sobretudo na França seiscentista e se mantém vivo no classicismo alemão” (SZONDI, 2011, p.20).

Neste trabalho, vamos nos referir a uma noção de dramaturgia relacionada diretamente com a cena, uma narrativa cênica, espetacular, desvinculada de um texto concebido a priori. Compreendendo que diversas dramaturgias se comunicam no trato da

⁷ Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), pseudônimo de Karl Kazimir Theodor Meyerhold, mais conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold, foi um dos mais importantes atores, diretores e teóricos de teatro russo da primeira metade do século XX. Foi membro do Teatro de Arte de Moscou.

⁸ Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um importante diretor e teórico de teatro polonês. Seu trabalho mais conhecido em português é o livro "Em Busca de um Teatro Pobre".

⁹ Samuel Beckett (1906-1989) foi um escritor e dramaturgo irlandês, amplamente reconhecido por suas peças de Teatro do Absurdo, dentre elas uma das mais conhecidas, Esperando Godot.

¹⁰ Peter Stephen Paul Brook (1925), mais conhecido apenas por Peter Brook é um encenador teatral e diretor de cinema britânico.

¹¹ Heiner Goebbels (1952) é um compositor, diretor musical e teatral alemão.

concepção teatral; dramaturgias do ator, do encenador, dos elementos da cena, sejam materiais ou ficcionais, e até mesmo o texto, aquele dito, aquele lido, aquele reproduzido mecanicamente, aquele que existe nas entrelinhas.

Mergulhando numa compreensão etimológica da palavra *texto*, Eugenio Barba emprega o termo *tessitura* para relacioná-lo e defini-lo como *dramaturgia*, “ou seja, *dramaturgia*, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constitui a trama” (BARBA; SAVARESE. 2012, p.66) e afirma que “nesse sentido, não há espetáculo sem *texto*” (Ibidem). Assim, ele reaproxima o significado de texto à ação, “tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia” (Ibidem). Essa compreensão abre caminho para o emprego do termo *performance text* (texto do espetáculo)¹² que diferentemente do texto composto a priori “só existe no final do processo de trabalho e não pode ser transmitido. Na verdade, seria tautológico afirmar que o *performance text* (que é o espetáculo) pode ser transmitido *pelo* espetáculo” (Ibidem, p.67).

Para evitar confusões e evidenciar os momentos em que a criação se dedica ao trabalho de escrita propriamente dito, quando nos referimos ao texto falado ou escrito, da palavra impressa ou manuscrita, usaremos termos como texto dramático, dramaturgia textual, etc.

É notória a necessidade de se resgatar o entendimento do conceito de dramaturgia desvinculada do texto dramaturgic. Sabemos que as raízes mais profundas do teatro, desde sua origem e em muitas de suas manifestações mais significativas através da história, não possuíam uma relação de dependência com o texto teatral. Essa visão da cena subjugada ao texto decorre muito de um entendimento construído a partir dos estudos teóricos acerca da história do teatro que, diante da efemeridade da cena, apoiaram-se fortemente em seus poucos e raros registros documentais, dentre os quais os textos teatrais possuem importância primordial.

Durante muito tempo - desde ARISTÓTELES até o início da encenação como prática sistemática, no final do século passado, e à exceção dos espetáculos populares ou das peças de grande espetáculo - o teatro esteve encerrado

¹² Termo analisado sobretudo por Richard Schechner.

numa concepção logocêntrica. Mesmo que esta atitude seja característica da dramaturgia clássica, do aristotelismo ou da tradição ocidental, ela acaba, seja como for, convertendo o texto no elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática. (PAVIS, 2008, p. 406)

O termo Dramaturgia tornou-se recorrentemente compreendido como a obra literária escrita para ser representada teatralmente (e posteriormente também em obras cinematográficas e televisivas – *teledramaturgia*), ou ainda como a escrita de um texto criado com o objetivo de ser levado à cena. De tal modo o dramaturgo limitar-se-ia, portanto, ao trabalho laboral e solitário da escrita de um texto dramático, para posteriormente repassá-lo a um diretor e atores que o encenarão e apresentarão a um público de expectadores.

Na última metade do século XIX inicia-se um movimento de oposição ao pensamento logocêntrico no teatro. A importância que a palavra carregava até então, como representante da verdade, e o domínio do verbo, considerado como único elemento pertinente à clara e concisa expressão, passam a ser revistos em detrimento da cena e de tudo o que se pode operar nela, promovida à categoria máxima de organizadora de sentido da representação.

A. ARTAUD marca a conclusão dessa evolução na limpeza da estética e no vigor da formulação: "Um teatro que submete a encenação e a realização, isto é, tudo aquilo que há nele de especificamente teatral, ao texto, é um teatro de idiota, de louco, de invertido, de gramático, de vendeiro, de anti poeta e de positivista, isto é, de ocidental".¹³ (PAVIS, 2008, p. 407)

Ainda ao longo do século XX o formato usual de criação do teatro burguês¹⁴ pautado na relação texto-cena foi muitas vezes confrontado por propostas criativas vanguardistas que começaram a construir uma cena teatral muitas vezes fragmentada, interposta e transversal a outras linguagens artísticas que passam a influenciar diretamente as encenações. Assim o papel antes primordial do texto concebido a priori para a construção da cena passa a ser reformulado e questionado. O que possibilitou a efervescência de práticas experimentais de concepção teatral, a partir da década de 1960, surgidas da necessidade da

¹³ In ARTAUD, A. Œuvres complètes. Gallimard, Paris 1964. IV: 49 -50

¹⁴ [...] um teatro e um repertório de boulevard produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público "(pequeno-)burguês", que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhes são, de cara, familiares. (PAVIS, 2008, p.377)

criação dos grupos e artistas da época, pautadas em suas posturas e escolhas estéticas e políticas, daí a consolidação de práticas como, por exemplo, a *criação coletiva* e posteriormente o *processo colaborativo*¹⁵, que configuraram de maneira marcante o trabalho de muitos grupos, influenciando sua organização interna e a prática criativa de atores e encenadores, onde o texto enquanto palavra se apresenta apenas como mais um dos possíveis elementos compositivos da cena, podendo ser até mesmo totalmente descartável e/ou inexistente.

Na atualidade é impossível estabelecer uma característica comum, preceitos que definam, ou encontrar um padrão de como o trabalho dramático se estabelece nas mais variadas criações cênicas. A dramaturgia contemporânea desafia generalizações. Podem-se encontrar hoje trabalhos completamente pautados na recriação fiel de um texto dramático pré-elaborado, como também aqueles que recriam uma obra textual em cena transformando, desconstruindo e fragmentando-a por completo, em diferentes níveis e de infinitas maneiras possíveis – um exemplo são alguns dos trabalhos da Cia dos Atores¹⁶, com destaque para o espetáculo *Ensaio.Hamlet*¹⁷; como também espetáculos que não fazem uso de material textual algum, mas que ainda assim pode-se identificar uma dramaturgia da cena, ainda que nem uma só palavra seja dita durante toda a representação. O espetáculo *Stifters Dinge*¹⁸ do encenador alemão Heiner Goebbels¹⁹ apresenta-se como exemplo significativo.

Adélia Nicolete descreve em sua dissertação de mestrado *Da Cena ao Texto, Dramaturgias em Processo Colaborativo* (2005) uma breve trajetória histórica de como os artistas brasileiros lidaram com a criação dramática num recorte temporal que vai dos anos

¹⁵ A Criação Coletiva e o Processo Colaborativo são procedimentos de criação em teatro, sobre os quais falaremos no item 2.6.1.

¹⁶ Companhia Teatral formada em 1988, no Rio de Janeiro, pelos atores Bel Garcia, Drica Moraes, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro em torno do diretor e também ator Enrique Diaz, com o objetivo de suprir a necessidade de estudar e experimentar novas possibilidades da cena teatral.

¹⁷ Primeira montagem de um texto da literatura clássica universal pela Cia dos Atores, o espetáculo sintetiza a narrativa da história de Shakespeare e a envolve em interferências retiradas do processo de encenação, das relações do ator com suas personagens e das livres associações que a ação propicia aos criadores. (Site Enciclopédia Itaú Cultural)

¹⁸ Concebido como um “Espectáculo-Encenação”, sem atores, nem enredo pré-definido. Propõe uma vivência contemplativa a partir de jogos de luz, sombras, fumaça, som e água, entre outros elementos teatrais normalmente secundários são nesta obra protagonistas.

¹⁹ Heiner Goebbels é um compositor, diretor musical e professor alemão. Seu trabalho desconstrói as convenções da ópera, do teatro e da música de concerto.

de 1970 ao fim da década de 1990, transformando sua relação entre texto e cena de década para década sob forte influência da paisagem política, econômica, cultural e social de cada época.

No ambiente da década de 70, marcada pelo regime militar, pela forte censura e repressão à produção dos artistas, destacavam-se, como forma de reação e fruto do descontentamento, a criação coletiva e a produção cooperativada.

[...] foi então uma das soluções encontradas para expressar ideias e sentimentos daqueles artistas, um processo diferente para criar um texto que, tendo a “cara” de cada um dos componentes levava, em consequência, a uma encenação diferente. (NICOLETE, 2005, p.18)

Na década de 1980, com a gradual abertura política, os artistas alcançaram aos poucos alguma liberdade e peças até então proibidas tiveram acesso aos palcos. Sem o cerco da censura e da repressão a dramaturgia deixou de expressar-se metaforicamente, e tampouco criticamente, e o público por sua vez parecia não aspirar mais aos temas políticos. O que para alguns críticos e estudiosos desse período “não rendeu ao teatro tanto quanto poderia e chegou a provocar-lhe uma significativa crise de criação e qualidade” (NICOLETE, 2005, p.24).

O teatro dessa década encontrou força então nas mãos do encenador, que se tornou responsável direto pela assinatura do espetáculo, a ponto de assumir para si a função de autor, em grande parte das vezes se dividindo entre as atividades de dirigir os espetáculos ao mesmo tempo em que escrevia seus textos. Isso foi possível a partir de sua aliança com o ator-criador, forjado no trabalho coletivo do período anterior, ou mesmo aquele novo ator submetido à formação específica diretamente pelas mãos de seus diretores²⁰. O que tornava então possível o experimentalismo dos encenadores que progrediram empregando seus elencos como massas corais, ou submetendo-os a treinamento físico virtuosístico, de modo que cumprissem funções próximas a mecanização. O texto, por sua vez, perde forças, tornando-se apenas mais um elemento sob a batuta do projeto de encenação.

²⁰ Como exemplifica o caso de Antunes Filho junto ao CPT – Centro de Pesquisa Teatral.

Um aspecto importante da produção teatral nos anos de 1990 é a presença marcante de novos dramaturgos desenvolvendo projetos pessoais, mas também dialogando com o processo colaborativo, que se tornou marco fundamental desse período.

O foco no trabalho do ator foi ampliado, e o encenador soberano cedeu lugar ao coordenador de processo. Busca-se agora, como na criação coletiva, um espaço de igualdade que garanta a todos os envolvidos terem suas ideias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra. (NICOLETE, 2005, p.43)

Efetivou-se nesse momento, a partir do processo colaborativo, a tríade criativa ator-diretor-dramaturgo, todos responsáveis diretos pela construção do espetáculo, salvo a especialidade de cada função, mas sem que exista qualquer relação de submissão, e sim de cooperação. Assim também em relação a presença de outros profissionais criativos – cenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc – cujas funções também podem influenciar diretamente na criação da cena e da dramaturgia.

Outra característica do trabalho em equipe é o envolvimento mais aprofundado entre os componentes, o que pode suscitar maior liberdade criativa entre eles e uma equivalência de experiências ao longo das montagens (NICOLETE, 2005, p.44).

Dramaturgia e Sentido

Dramaturgia deve ser entendida, sobretudo, como construção de sentido em cena. Seu conceito tem sido utilizado até mesmo por muitos criadores em dança, o que sugere que o corpo, o movimento e outros aspectos intrínsecos à dança também possuem uma tessitura própria que mesmo desvinculada de um texto conduzem ao discurso e a construção de narrativas.²¹ Também se utilizam de suportes de notação como partituras e frases de movimento, que podem ser compreendidas como uma espécie de texto de registro gestual.

²¹ Pina Bauch inclui o texto na dança e tece outra potência hoje chamada de dança-teatro, além de se fazer muito comum hoje pensar em uma dramaturgia da dança que – quando pensada em termos de tessitura – se faz bastante coerente e potente enquanto novo lócus de investigação. (LEONARDELLI; FERRACINI. 2013, p.155)

Em busca pelo essencial no teatro, muitos artistas se aproximaram da linguagem da *Performance*²². O *performer* distancia-se da *representação* ao passo que busca a *presença em ação*, e como dito anteriormente onde há ação há drama, então podemos afirmar que mesmo na *Performance*, sem que haja qualquer recurso de representação e ficcionalização, se nos apresenta uma noção ampliada de dramaturgia estruturada no que Eleonora Fabião chama de *programas*,

um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional única e exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. (2009, p.63)

Estes sucintos exemplos demonstram como a cena contemporânea tornou-se ampla e permeável a novas formas de criação e recriações artísticas. Ampliando assim o leque de possibilidades criativas no que tange à dramaturgia e sua relação recíproca com a encenação.

Partindo da hipótese de que existam questões próprias relacionadas à dramaturgia, e que muito pouco já foi escrito sobre os aspectos emergentes de um novo pensamento dramaturgício com base nas apropriações dos criadores da atualidade, este trabalho apresentará procedimentos criativos adotados durante o processo de montagem do espetáculo *Liquidados*, pautados em estratégias criadas especificamente para suprir as urgências dessa montagem.

Não se pretende aqui criar uma cartilha, e muito menos estabelecer metodologias para a criação dramaturgística. Longe disso, será narrada a breve trajetória de um grupo de artistas, que, em busca da apropriação autoral de seu trabalho, permitiram-se os erros e acertos cabíveis durante um processo de criação, e apresentada uma tentativa de sistematização desse processo, na busca de se analisar e compreender os mecanismos, estratégias, e invenções metodológicas adotados, do ponto de vista dos processos de criação dramaturgística. E que então traçado aqui, esse caminho possa, quem sabe, convergir e somar-

²² Ou Performance Arte. Linguagem artística híbrida e fronteira nascida a partir de ações ligadas às artes visuais a partir da década de 1960 nos Estados Unidos.

se às experiências de outros grupos, e artistas, interessados em construir um percurso pessoal e particular de criação dramaturgica.

Importante informar desde já que houveram três etapas tomadas durante o processo, que somadas nos levaram ao nosso resultado artístico final. E também que estas três etapas não foram previamente planejadas, naturalmente se apresentaram diante de nossas escolhas e necessidades, ao passo que o processo de criação se desenvolvia. São elas: etapa 1 – rumo à leitura dramatizada; etapa 2 – rumo a um espetáculo “inspirado em”; etapa 3 – rumo à dramaturgia autoral.

Estas três etapas serão detalhadas nos capítulos a seguir por meio da descrição e narrativa cronológica de momentos determinantes do processo que aqui servem de recurso para a reconstrução e análise dos caminhos trilhados, e ainda para uma possível didatização do processo que possa ser útil a futuros artistas interessados em travar uma pesquisa pessoal sobre criação dramaturgica. Serão traçadas as diversas vias e desvios encontrados e enfrentados pelos autores do espetáculo, responsáveis diretos pela construção dramaturgica.

Procedimentos como leitura de mesa, análise de texto, leitura dramatizada, levantamento de recursos imagéticos, roteirização, improvisação, partituração, escrita textual, workshops, apresentação pública, são alguns dos elementos chave encontrados durante o estudo desse processo e que nos servem aqui para apurar e pormenorizar essa prática criativa tendo sempre como foco a construção da dramaturgia do espetáculo (performance text).

A pesquisa desenvolve-se a partir das fontes e referenciais organizados durante o processo de montagem, registros documentais e memoriais que em análise possibilitam vislumbrar os passos dados para a criação do espetáculo e, concomitantemente, de sua dramaturgia.

Para tanto, inicia-se aqui uma breve apresentação sobre o grupo, os artistas envolvidos na montagem, e as condições pré-existente ao processo. Importante aqui frisar que o processo não foi contínuo, houveram intervalos longos, mudanças de direção, elenco e locais de ensaio, saídas de ator, e mesmo a constante variação de perspectiva da montagem, seja por motivos práticos, estéticos, econômicos, ou pessoais; fatores esses que influenciaram direta e efetivamente a criação.

Sobre como chegamos até aqui

Em Uberlândia, Minas Gerais, durante a primeira década no século XXI o curso de Artes Cênicas²³ da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) se ampliava, sofria grandes transformações e fortalecia a cena teatral da cidade, ao formar todos os anos muitos artistas, professores de teatro e outros profissionais da área.

Fora dos muros da universidade seus ex-alunos encontravam uma realidade não muito propícia para a profissionalização e o trabalho artístico, em sua grande maioria decidindo-se dedicar apenas ao ensino, local onde ainda alcançavam alguma estabilidade profissional apesar do pequeno número de vagas para professores de teatro nas escolas e a reduzida carga horária.

Quanto àqueles que escolhiam por se dedicar exclusivamente ao trabalho artístico tinham de enfrentar a escassez de recursos e investimentos públicos, a concorrência desleal no pleito de leis de incentivo e fundos de cultura, o pequeno e limitado número de espaços teatrais em funcionamento na cidade²⁴, a carência de público, e o próprio despreparo para o mercado de trabalho.

Estes ex-alunos saíam da universidade, e em alguma medida ainda saem, sem conhecer os meios e formas de se profissionalizar como artistas. Mal haviam tomado contato com os meios de financiamento, pouco ou nada possuíam de conhecimento sobre gestão e

²³ Em 1994 foi criada a Habilitação em Artes Cênicas do Curso Educação Artística. Em 2000 foi feito o Ajuste Curricular. Nesta ocasião foi instituído como obrigatório o Trabalho de Conclusão de Curso, aproximando as atividades de ensino e pesquisa. No primeiro semestre de 2005 foi encaminhado e aprovado o Processo de Desmembramento do Curso de Educação Artística, respectivamente, em licenciaturas específicas – Teatro, Artes Visuais e Música, e Bacharelado em Teatro. Dos três cursos resultantes do desmembramento da Educação Artística, apenas o Curso de Teatro não oferecia, ainda, a modalidade Bacharelado.

²⁴ No período citado, a cidade possuía apenas um teatro público em funcionamento, o Teatro Rondon Pacheco, pertencente à Escola Estadual Bueno Brandão. Até 1983, foi administrado de modo precário pela escola e, através de um movimento reivindicatório por parte dos grupos culturais de Uberlândia, a partir desse mesmo ano, a gestão passou para a então Secretaria Municipal de Educação e Cultura, hoje Secretaria Municipal de Cultura. O Teatro Municipal de Uberlândia, cujo projeto foi criado e desenvolvido por Oscar Niemeyer, passou por um longo e conturbado período de construção, inaugurado apenas no final de 2012. O Teatro Grande Othelo inaugurado inicialmente como Cine Vera Cruz na década de 1960, apresenta-se fechado para reforma desde meados da década de 1990, sem previsão de retorno às atividades. E um pequeno teatro de bolso, de pequenas dimensões e poucos recursos cênicos foi inaugurado durante esse período. Para além dos espaços públicos os artistas podiam contar com os espaços de grupos de teatro e dança existentes na cidade como o Grupontapé de Teatro e o Palco de Arte da Cia Uai Q Dança.

produção cultural, tinham então de começar a aprender tudo do zero, na prática, construindo seu percurso profissional entre erros e acertos.

De modo que os melhores caminhos apresentados eram, ou migrar para o eixo Rio-São Paulo para tentar a sorte, ou permanecer em Uberlândia e unir forças no trabalho em grupos ou coletivos artísticos. Nessa empreitada muitos grupos nasceram e morreram, outros nasceram e depois de algum tempo resolveram migrar para as capitais, ou para outras cidades que apresentavam melhores condições, alguns poucos ficaram, se desenvolveram e continuam persistindo. Como é o caso do Coletivo Teatro da Margem, onde a história do processo de criação de *Liquidados* teve início.

IMAGEM 01 – Reunião de estudos do Coletivo Teatro da Margem (CTM)



FONTE: Arquivo Pessoal

IMAGEM 02 – CTM em sessão de improvisação com os Viewpoints



FONTE: Arquivo Pessoal

Entre os anos de 2007 e 2011. Antes do início do processo de criação de *Liquidados*, desenvolvemos um estudo prático sob orientação de *Narciso Teles*²⁵, inicialmente em um grupo de pesquisa acadêmico vinculado ao curso de Teatro da UFU, que posteriormente se tornou o grupo artístico *Coletivo Teatro da Margem* (CTM), onde experimentamos e vivenciamos a prática dos *Viewpoints* (VPs), ou *Pontos de Vista*, que tornaram-se nossa base para a criação.

Os *Viewpoints* são conceitos operacionais²⁶ sistematizados inicialmente, na década de 1970, pela coreógrafa Mary Overlie²⁷ com a função de ampliar as capacidades de improvisação e composição cênicas, especialmente aos artistas da dança. Seu primeiro sistema era formado por seis *Pontos de Vista* – Espaço, Tempo, Movimento, Forma, Emoção e História.

Posteriormente esse sistema foi revisto pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau²⁸, reformulados e transformados em um método com base nas suas necessidades de criação cênica voltadas ao teatro. Deste processo os Seis Viewpoints de Overlie se transformaram em nove Viewpoints Físicos (Relação Espacial, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Andamento, Duração e Topografia) e seis Viewpoints vocais (Altura, Dinâmica, Andamento, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio). Exercícios de improvisação e composição desse método são encontrados na obra *The Viewpoints Book, A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005) publicado por Bogart e Landau.

Em nossa pesquisa exploramos inicialmente os exercícios propostos no *Viewpoints Book*, com base em uma tradução imprecisa, mas que nos orientou a um entendimento próprio a partir da execução de exercícios e propostas de composição expostos no livro.

²⁵ Narciso Telles é ator, diretor, pesquisador e doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência na área das artes cênicas, com ênfase em interpretação e pedagogia do Teatro. Professor do curso de Teatro, e programa de pós-graduação em teatro, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

²⁶ “Um conceito é operacional quando se destina, como instrumento, a sistematizar a realidade observável, e adopta-se em função das necessidades do objeto e do método.” vide Adriano Moreira, «Conceitos Operacionais», in Polis, Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado, vol. 1.o, Ed. Verbo, Lisboa, 1983, p. 1064.

²⁷ Mary Overlie, performer, coreógrafa e professora americana. Juntamente com Wendell Beavers fundou a sua própria companhia em 1976. É autora do livro “Os Seis Viewpoints” usualmente aplicados nos trabalhos de dança contemporânea.

²⁸ Tina Landau é diretora e dramaturga norte-americana, conhecida por suas grandes produções e musicais.

IMAGEM 3 – CTM em pesquisa prática dos Viewpoints na rua



FONTE: Arquivo Pessoal

Durante esse percurso tivemos contato com artistas em cursos, workshops e intercâmbios que ampliaram nossa compreensão dos VPs, dentre eles Sandra Meyer²⁹, Donnie Mather³⁰, Cia dos Atores, e Tânia Kane³¹, que foi nosso primeiro e único contato com os *Six Viewpoints* de Mary Overlie. Também tive contato com o trabalho de Miriam Rinaldi³² e Nicolau Antunes³³, em minha pesquisa pessoal sobre o tema, independente do coletivo.

Nesse período, entre 2007 e 2015, desenvolvemos ainda a criação de dois espetáculos tendo como base da criação o procedimento dos *Viewpoints*, o primeiro um espetáculo para espaço no estilo galpão chamado *Canoeiros da Alma*, e o segundo um

²⁹ Sandra Meyer é professora doutora do Departamento de Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

³⁰ Donnie Mather é ator, professor e co-fundador do Collective Intelligence Arts. Foi artista associado à SITI Company de Anne Bogart (2000-2007).

³¹ Tânia Kane é professora na Universidade de Los Angeles. Em sua formação relacionada à prática dos *Viewpoints* foi aluna de Mary Overlie, fez oficinas com Bárbara Dilley, e trabalhou com Anne Bogart.

³² Miriam Rinaldi (São Paulo/SP) é atriz, diretora, professora e pesquisadora. Professora do Departamento de Linguagens do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) desde 2001, onde ministra principalmente as disciplinas de Técnica de Ator, Projeto de Cena e Improvisação.

³³ Nicolau Antunes é ator, diretor, e professor em Teatro na Universidade de Évora, Portugal.

espetáculo de rua, *A Saga no Sertão da Farinha Podre*; assim como várias performances que tiveram como base criativa os mesmos procedimentos.

Por possuir um vínculo com a Universidade em relação à pesquisa de linguagem – alguns dos integrantes inclusive recebiam bolsas de iniciação científica – e ainda assim ter a pretensão de se profissionalizar enquanto grupo artístico, o CTM tornou-se uma importante escola para todos os seus membros e nos propiciou uma certa segurança que nos permitia experimentar sem o medo de errar, e errávamos muito, liberdade que os outros grupos da cidade não possuíam. Segundo Adélia Nicolete, numa interessante análise que desenvolve acerca do fenômeno de surgimento de coletivos artísticos no Brasil dos anos de 1980 e 1990, a própria dinâmica de trabalho coletivizado colabora para que exista segurança e liberdade, o coletivo e indivíduo se apoiam reciprocamente.

Do ponto de vista econômico, o coletivo assegura a sobrevivência do artista, pois muitas das ações requerem a participação de todos e, coletivamente, é muito mais fácil agendar espaços, conseguir trabalho. O grupo torna-se, dessa forma, auto-suficiente e isso é acentuado na medida em que os componentes podem desempenhar várias funções. [...] Dessa forma, tem-se o domínio da totalidade da obra, ao mesmo tempo que se assegura sua qualidade e identidade em todas as etapas. (NICOLETE, 2005, p.40)

Essa forma de organização estruturada em trabalho coletivo tornou-se parte significativa de nossa formação enquanto artistas, ousou mesmo afirmar que pouco saberíamos trabalhar de outra forma. Mesmo depois que alguns de nós nos despedimos do trabalho com o CTM e passamos a desenvolver outros projetos artísticos autônomos ou individuais, até o momento em que voltamos a nos perceber como um novo grupo formado espontaneamente, lá estávamos nós nos organizando em coletivo. Mesmo que por fim, e quase a contragosto, forçados a nos enquadrar nos editais e processos seletivos de festivais, passamos a nos auto nomear com a dúvida e irônica alcunha de *Cia Líquida de Teatro*.

IMAGEM 04 – Cena do espetáculo Canoeiros da Alma



FONTE: Arquivo Pessoal

IMAGEM 05 – Cena Inicial do espetáculo A Saga no Sertão da Farinha Podre



FONTE: Arquivo Pessoal

Uma breve apresentação do processo

Em 2009, Lucas Dilan³⁴, Priscilla Bello³⁵ e Eu, Samuel Giacomelli, então atores do Coletivo Teatro da Margem, nos reunimos para realizar a leitura dramática do texto *O Líquido Táctil*³⁶ de Daniel Veronese³⁷ durante a primeira edição do *Festival Latino Americano de Teatro – Ruínas Circulares*³⁸. Começava aqui a primeira etapa de nossa criação. O texto de Veronese, e nossa própria interpretação e entendimento desse texto, nos motivou o desejo inerente de um dia levá-lo ao palco. Mas a realização dessa montagem foi adiada priorizando outros projetos do Coletivo.

Foram várias as tentativas de retomada e, em 2011, quando voltamos a nos inclinar sobre o texto, realizando os tradicionais trabalhos de mesa, coincidentemente, durante um curso de *Viewpoints* em Belo Horizonte, soube por Grace Passô³⁹, até então diretora do Grupo Espanca!⁴⁰, que iniciariam a montagem desse mesmo texto sob a direção do próprio autor. Não tive dúvidas e estive então decidido a abandonar a ideia de montá-lo, mas o desejo dos demais envolvidos ainda era vivo.

Foi então que em 2012 retomamos com direção de Marcella Prado⁴¹, e a atriz Camila Tiago⁴² assumindo o papel de *Nina Hagëken*⁴³.

Logo nos primeiros ensaios o ator Lucas Dilan teve de abandonar temporariamente o processo de criação. Sua ausência somada ao desejo de não apenas realizar a montagem integral do texto de Veronese, mas sim construir uma nova obra de nossa autoria, permitiu que travássemos um novo caminho de pesquisa artística.

Como passamos a ser apenas dois atores em cena, concentramos a criação sobre a ótica desse casal. Abandonamos então a figura do terceiro personagem, ao menos

³⁴ Ator, performer e artista visual. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem. Dirige hoje o grupo Carne Mamífera.

³⁵ Atriz, dançarina e produtora. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem. Atua hoje no grupo Teatro Parentes do Mar, de Buenos Aires.

³⁶ Peça teatral escrita por Daniel Veronese.

³⁷ Daniel Veronese (1955) é um ator, dramaturgo, diretor teatral e bonequeiro argentino.

³⁸ Festival de Teatro Latino Americano que ocorre desde 2009 na cidade de Uberlândia.

³⁹ Grace Passô (1980) é uma diretora teatral, atriz e dramaturga de Belo Horizonte, Minas Gerais, ex-integrante do grupo Espanca!.

⁴⁰ Grupo teatral formado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2004.

⁴¹ Atriz e performer, membro do Coletivo Teatro da Margem e grupo Carne Mamífera.

⁴² Atriz e diretora. Iluminadora teatral no curso de Teatro da UFU. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem, hoje integra o elenco do espetáculo Liquidados da Cia Líquida de Teatro.

⁴³ Personagem feminino de *O Líquido Táctil*.

temporariamente, e criamos o que poderia ser um prólogo desse encontro, o momento no qual o casal aguarda a chegada do outro (algo que em alguma medida nos remeteu ao *Godot*⁴⁴ de Samuel Becket⁴⁵).

Teve aqui início aquela que podemos entender como a segunda etapa de nosso processo de criação – rumo a um espetáculo “inspirado em”. Em sala de ensaio, passamos por um longo processo de improvisações e construção de micro cenas que posteriormente foram apresentadas em um ensaio aberto, sob a estrutura de uma espécie de jogo improvisacional sobre o qual falarei mais a frente.

O ensaio aberto finalizava essa segunda etapa da criação e, a partir de então o terceiro ator, Lucas Dilan, retornaria ao trabalho para darmos prosseguimento ao segundo ato do espetáculo que começaria justamente com a chegada do seu personagem. Mas depois de dois ou três encontros Lucas teve de abandonar a montagem definitivamente para se dedicar a outros projetos artísticos com os quais já estava envolvido anteriormente.

Dá-se início aqui a terceira e última etapa – rumo à dramaturgia autoral. Tínhamos em mãos o roteiro de ações estruturadas que a pouco apresentamos no formato de ensaio aberto, decidimos então nos valer desse material para a partir dele desenvolver nossa própria dramaturgia, nos distanciando cada vez mais do texto de Veronese.

Foi nesse momento que o dramaturgo Muryel De Zoppa⁴⁶ se somou à equipe e passou a acompanhar os ensaios e colaborar no desenvolvimento de um texto com base no material levantado em sala de ensaio.

Num próximo momento da criação houve uma mudança de direção: Marcella Prado teve de abandonar o processo e Getúlio Gois⁴⁷, que até então não havia tido nenhum contato com o trabalho, assumiu o posto, e, assim, pode trazer uma nova visão à equipe do espetáculo.

⁴⁴ Peça teatral do dramaturgo Samuel Beckett.

⁴⁵ Samuel Beckett (1906 - 1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX. Um dos escritores fundamentais, no que Martin Esslin chamou de *Teatro do absurdo*. Recebeu o Nobel de Literatura de 1969.

⁴⁶ Escritor e dramaturgo uberlandense. Publicou o livro *Crônicas, Metáforas e outros Mamíferos* pela Editora Patuá, e foi responsável pela criação dramaturgica dos espetáculos *Um Céu para Dragões*, do *Grupo Giz*, *Liquidados*, e *O Homem que Mastigava Planetas*, da *Cia Líquida de Teatro*.

⁴⁷ Ator, Diretor Teatral e professor de teatro na cidade de Uberlândia. É membro do grupo *Trupe de Truões*, e da *Cia Líquida de Teatro*.

Em certo momento do processo possuíamos um material dramaturgicamente muito extenso, cronometrando quase duas horas de espetáculo. Queríamos resumir esse material para que conseguíssemos estreiar um espetáculo de no máximo uma hora de duração mas o apego a tudo o que havíamos criado nos dificultava esse objetivo.

Foi quando surgiu a possibilidade de participarmos de um evento chamado *Festival de Cenas Curtas* (2014), uma mostra competitiva onde as melhores cenas receberiam um prêmio em dinheiro, valor pequeno, mas que seria essencial para finalizar a produção do espetáculo, figurinos, cenário, etc. Para tanto tínhamos de elaborar uma cena de quinze minutos. Decidimos então selecionar as passagens mais fortes e importantes daquele espetáculo de duas horas, e alinhá-los de forma a contemplar toda a estrutura dramaturgica criada.

Sem perceber estávamos fazendo uma seleção daquilo que era essencial ao espetáculo e depois de apresentada no Festival, a cena de quinze minutos nos guiou a uma nova estruturação da dramaturgia de *Liquidados*, dessa vez com maior liberdade de ação possibilitado por esse rompimento brusco de estruturação que por sorte do acaso experimentamos.

Assim, reestruturada a nossa dramaturgia, estreamos em janeiro de 2015.

A partir desse breve resumo das etapas de nosso processo de criação apresento o quadro abaixo para que se esclareçam datas e principais fases e assim possa nos próximos capítulos me ater detalhadamente aos procedimentos .

Etapa 1 – Rumo à Leitura Dramatizada	
2009	- Preparação e execução de leitura dramatizada do texto <i>O Líquido Táctil</i> de Daniel Veronese
Etapa 2 – Rumo à um espetáculo “inspirado em”	
2011	- Retomada de estudos sobre o texto de Veronese
2012	- Início de projeto de Montagem do texto na íntegra - Saída de um dos atores - Reformulação da ideia de montagem com apenas um casal em cena
29/032013	- Ensaio Aberto a partir de pré-roteiro de ações

Etapa 3 – Rumor à dramaturgia autoral	
2013	- Um dramaturgo se soma à equipe - Começa a ser escrito o texto
2014	- Mudança de direção - Reestruturação do material dramaturgico (cena curta de 15 minutos)
01/2015	- Estreia

1. DOS PASSOS SOB RAMAS AS PEGADAS

IMAGEM 06 – Leitura Dramatizada de O Líquido Táctil



FONTE: Arquivo Pessoal

Uma ideia, uma palavra, uma história, uma imagem, uma notícia, um gesto, um movimento, um som, uma música, um lugar, uma viagem, um poema, um sabor, um cheiro, uma situação, um objeto, um artista, uma escultura, uma pergunta, um texto.

Muitos são os recursos possíveis para se iniciar um processo criativo, talvez infinitos. Tudo o que existe e que possa nos comunicar, nos provocar, nos inspirar, poderá servir de centelha.

No teatro, talvez tenha se tornado o texto, o elemento mais recorrente e previsível de todos para se dar início a uma montagem. Desde muito ele nos acompanha. Como sabemos, o teatro esteve intimamente ligado ao texto durante muito tempo, numa forte relação de dependência. Tornou-se notório o fato das montagens originarem-se de um texto, preferencialmente de um grande e clássico autor.

Claro que nem sempre foi assim. Contemplando rápida e superficialmente a história do teatro mundial – aquela amplamente divulgada, focada, sobretudo, nas manifestações mais significativas do ocidente –, podemos perceber a importância do texto

dramático e de seus autores já desde a Grécia antiga, primordial em suas representações mas também como registro histórico cultural para a posteridade.

A ideia de que existe uma dramaturgia que só pode ser identificada no texto escrito do espetáculo – que independe dele e ao mesmo tempo é sua matriz – é uma consequência daquelas situações históricas em que a memória de um teatro foi transmitida através das palavras faladas pelos personagens de seus espetáculos. Uma distinção desse tipo seria totalmente impensável se o objeto da análise fossem os espetáculos em sua integridade (BARBA; SAVARESE. 2012, p.66).

E optar pela montagem de um texto é o mesmo que optar pela representação, a não ser que se pretenda desconstruir aquele texto, desbravá-lo, desconstruí-lo para trazer à tona sua ação primordial, presentificá-lo como performance text. Ou seja, torná-lo ação. E foi esse o ímpeto inicial que nos guiou, já na primeira leitura de mesa de *O Líquido Táctil*.

1.1. Líquido Táctil, o texto como pretexto

Resumidamente, em *O Líquido Táctil*, de Daniel Veronese, a ação tem início com um casal (Nina e Peter Expósito) recebendo a visita do irmão do marido (Michael Expósito). A partir de ágeis diálogos as personagens expõem seus medos e desejos, desenhando aos olhos do público – leitor ou espectador – a imagem explícita dos laços que os unem, e os conflitos que os separam.

As personagens são construídas pelo autor de tal maneira que basta uma rápida leitura para compreendê-las. Trafegam entre o absurdo e o realismo naturalista, por vezes com uma pretensa e irônica profundidade psicológica que nos remete em alguns momentos à Nina⁴⁸ de Tchekhov⁴⁹ e em outros lhe conferem a confusa superficialidade e incomunicabilidade cotidiana de figuras como o Sr. e Sra. Smith e Sr. e Sra. Martin⁵⁰ de Ionesco⁵¹.

Em nossos primeiros estudos sobre o texto, identificamos três pilares fundamentais na estrutura construída por Veronese que embasam as relações existentes entre as personagens e que nortearam nosso trabalho a partir de então:

⁴⁸ Personagem de *A Gaivota*, jovem aspirante à carreira de atriz.

⁴⁹ Anton Pavlovitch Tchekhov (1860 - 1904), foi um médico, dramaturgo e escritor russo.

⁵⁰ Personagens de *A Cantora Careca*.

⁵¹ Eugène Ionesco (1909 - 1994) escritor Romeno. Foi um importante representante do *teatro do absurdo*.

1. Cães – a paixão exacerbada da esposa (que beira a perversão sexual) versus o ódio incontrolável e dissimulado do marido (que mata cada um dos cães adotados pela família simulando, absurdamente, suicídios caninos);
2. Cigarros – esposa busca combater o vício do marido com a ajuda do irmão que o presenteia com um remédio dito milagroso, o “Líquido Táctil”, que promete curar o tabagismo;
3. Teatro x Cinema – cada um dos irmãos representa uma das duas linguagens – o marido foi um renomado diretor teatral, o irmão é um jovem estudante de cinema – e argumentam entre si durante toda a trama qual das duas artes se faz superior, buscando uma espécie de autoafirmação a partir das características da linguagem artística que cada um defende.

O texto chegou às nossas mãos por indicação de nosso então parceiro e diretor de coletivo Narciso Telles, para a execução de uma leitura dramatizada. Seria necessário dedicar apenas algumas poucas horas de estudo do texto para sua compreensão e a execução de nossa tarefa. Ou ainda alguns poucos ensaios para decorar as falas e criar algumas ações, definir figurinos, cenários, luzes, e estaríamos prontos para apresentá-los a um público já com a aparência de uma montagem em processo, se fosse esse nosso intuito. Mas queríamos mergulhar um pouco mais fundo, e nos sentimos motivados a uma nova experimentação. E o que poderia ter sido apenas uma simples leitura de mesa tornou-se o primeiro exercício para a criação de uma nova dramaturgia, sem que o soubéssemos.

Reunimo-nos algumas semanas antes da data marcada para a leitura dramatizada afim de fazermos nossa primeira leitura de mesa. Espontaneamente muitas ideias surgiram logo nas primeiras linhas do texto. Passamos então a anotar todas as ideias que surgiam a partir dos elementos que o texto nos apresentava, a cada frase lida, como uma espécie de *brainstorm*⁵², para em um próximo momento elencar aquelas que nos pareciam as mais

⁵² Termo traduzido literalmente do inglês como *Tempestade Cerebral*, conhecida no Brasil também por *Tempestade de Ideias*. Trata-se de uma dinâmica de grupo desenvolvida para explorar a potencialidade criativa - criatividade em equipe - colocando-a a serviço de objetivos pré-determinados. Um dos possíveis procedimentos propõe que o grupo se reúna e utilize a diversidade de pensamentos e experiências para gerar soluções a um problema determinado, ou sugestões acerca de um tema central. Com isso, espera-se reunir o maior número possível de ideias, visões, propostas e possibilidades que levem a um denominador comum. Algumas regras podem contribuir como: delimitar um tempo; é proibido censurar; lembrar-se sempre de documentar e registrar todas as ideias; ao final organizar e selecionar.

significativas e assim pudéssemos definir os elementos com que trabalharíamos em nossa apresentação.

Buscávamos a melhor solução para presentificar cada nova ideia que nos surgia a partir dos elementos selecionados no texto, permitindo assim nos distanciar um pouco da verbosidade dos personagens de Veronese. Entramos intuitivamente em um processo de apropriação e descoberta da lógica interna do texto e suas imagens poéticas que mais nos motivavam, e desse material surgiu um roteiro de ações, que não chegamos a ensaiar, queríamos que nossa ação carregasse a aparência imprevisível do improviso – para o público e para nós mesmos. Nesse aspecto, o modo como organizamos a execução da cena se aproxima dos *programas* propostos por Eleonora Fabião (2009).

Depois de poucos encontros entre leituras, levantamento de ideias e materiais, construção de objetos, roteirização de ações, e um breve estudo de espanhol, estávamos prontos. Nosso objetivo inicial era a execução de uma leitura dramatizada, o que por fim não ocorreu nos moldes tradicionais. Nossa ação caracterizou-se então como uma sessão de improvisação com base nos materiais e roteirização criadas a partir da leitura desse texto específico.

Houve quem se ausentasse do recinto, incomodado com o fato de “*aquilo não ser uma leitura dramática*”. Outros buscaram ainda rotular a experiência posteriormente com nomes como *leitura performativa*. O que mais nos interessava era a experiência, poder explorar uma ideia que nos mobilizava, e não nos preocupávamos em nomeá-la ou enquadrá-la em alguma linguagem específica, muito menos ter a obrigação de fazer algo dentro de parâmetros convencionais. Por isso evitarei aqui enquadrá-la em nomenclaturas como *leitura dramatizada*, *performativa* ou mesmo *performance*, para evitar confusões terminológicas – o nomearei aqui apenas como *nossa ação*.

Desse ponto de vista a própria análise e resposta do público nos interessavam como material criativo, ainda que em forma de reprovação ou espanto. Certo que esse estranhamento por parte do público é justificável uma vez que nos distanciamos da leitura propriamente dita e também da representação. O que pode não ser esperado quando se pretende assistir a uma *leitura dramatizada*.

Focamos nossos esforços em presentificar as imagens encontradas no texto, o que aproximou nossa ação do performativo. Ainda assim a narrativa foi preservada e, apesar da ação resultante ser uma livre associação e encadeamento de imagens, ainda havia uma base dramática associada e o suporte sempre presente do texto.

Durante toda a apresentação tínhamos em mãos o texto de Veronese – impresso em folha sulfite e sempre a vista do público como mais um dos elementos de cena –, mas quando lido era feito muitas vezes de maneira ininteligível, fragmentada, ou simplesmente apresentado em forma de imagem ou ação. O que não impediu que também fosse lido clara e convencionalmente em certos momentos. Apesar de considerarmos a história, contexto, personagens e conflitos criados por Veronese, toda a ação se dedicava a transgredir qualquer elemento representacional.

Abaixo alguns dos principais elementos apresentados pelo texto e associações criadas para a execução de nossa ação:

1. A fêmea dominadora do texto inspirou a criação de duas cabines plásticas transparentes em formato de camisinha feminina para onde os “personagens” masculinos adentravam muitas vezes para executar ações relacionadas à mulher, ou exacerbar o efeito de suas ações sobre eles.
2. O líquido tátil, remédio para tratar tabagismo, era representado por inúmeros potes e garrafas de vidro que aos poucos iam abarrotando o espaço aguçando assim o incômodo causado a um dos personagens (Peter), sobre o qual recai a cobrança por parte dos outros dois (esposa e irmão) para que abandone o vício do cigarro.
3. Outros objetos sempre em quantidade exorbitante. Como os cigarros, livros, etc.
4. A paixão da esposa por cães representada pela animalização dos personagens masculinos.
5. A dimensão cinematográfica defendida pelo personagem do irmão (Michael) representada por uma câmera sempre ligada, com projeção simultânea, que transitava pelas mãos de nós atores e público.

IMAGEM 07 – Leitura Dramatizada de *O Líquido Táctil*

FONTE: Arquivo Pessoal

Percebemos posteriormente que a potência das imagens trabalhadas nos interessava mais do que o texto, isso porque delas pulsava uma outra dramaturgia, essa dramaturgia própria da cena, da ação. Tínhamos diante de nós dois caminhos claramente desenhados: continuar a trabalhar com o texto de Veronese tendo como suporte as ações e imagens levantadas, ou abandonar o texto e focar nesse mesmo material para a criação de um novo trabalho, mais voltado para o performativo. Não optamos por nenhum dos dois. Abandonamos o projeto para retoma-lo apenas alguns anos depois.

1.2. Liquidados, um novo ponto de vista

Quando enfim retomamos a ideia da montagem de *Líquido Táctil* em 2011, já com a mudança da atriz no papel feminino e com a presença de uma diretora, retomamos todos os recursos físicos e conceituais reunidos para nossa primeira experimentação como material inicial para começar nosso trabalho em sala de ensaio.

Voltamos a nos debruçar sobre o texto de Veronese, fizemos uma nova leitura de mesa, mas dessa vez deixamos o texto um pouco de lado e decidimos mergulhar nos elementos que mais nos interessavam para explorá-los exaustivamente em muitas sessões de improvisação livre.

Como material, tínhamos disponíveis as ideias e imagens que nos suscitavam o texto – cães, cigarros, um líquido milagroso, disputa entre linguagens artísticas, cinema versus teatro, e as características e correlações já apresentadas sobre as personagens –, mas esse material poderia ser moldado, acrescido, decrescido, subtraído ou reformulado conforme nosso desejo. Por isso mesmo, esse momento tornou-se de imensa importância. Foi esse processo contínuo de exploração que nos permitiu definir os caminhos e tomar as decisões que nos levaram a entender e fundamentar nossas escolhas para a criação.

Foram vários encontros onde passamos a experimentar em nossas sessões de improvisação os antigos elementos e aos poucos fomos novamente re-selecionando-os. Abandonamos o anterior excesso de objetos e optamos por desenvolver uma cena mais limpa e apoiada em alguns poucos elementos cênicos.

Importante esclarecer que nesse momento já possuíamos uma ampla bagagem experimental e uma formação comum construída durante nossos anos de trabalho com o Coletivo Teatro da Margem. Portanto, era mais do que esperado que os *Viewpoints*, com os quais trabalhávamos há muitos anos, estivessem presentes em nosso processo. Para tanto não foi necessário nenhum tipo de intervenção, não seguimos nenhum dos exercícios já conhecidos e propostos tanto por Anne Bogart quanto por Mary Overlie. Depois de tantos anos de estudo, prática e experimentação, a os procedimentos dos Vps já haviam sido plenamente assimilados por nós.

A essência dos pontos de vista está no simples ato de se estar presente no Espaço. Deste ponto de vista o artista é convidado a se comunicar pelo léxico da experiência, ler as informações do Espaço, vivenciar as diversas possibilidades de relação com o Tempo, as qualidades e princípios da cinética em Movimento, a formulação lógica de Histórias, contextos e situações ficcionais, e os estados emocionais de ser e estar que constituem as trocas no processo de comunicação entre os seres, vivos e inanimados.

Aqui neste trabalho nos interessa especialmente os nove Viewpoints Físicos de Bogart e Landau que particularizam de maneira prática e efetiva alguns dos Seis Viewpoints de Overlie, captando sua essência e características espaço temporais, subdividindo-os assim de forma a se tornarem mais específicos e detalhados – Espaço e Tempo especialmente ao se ramificarem no que podemos classificar como Viewpoints de Tempo (Resposta Cinestésica, Repetição, Andamento e Duração) e Viewpoints de Espaço (Relação Espacial, Forma, Gesto, Arquitetura e Topografia).

Dentre os seis Viewpoints de Overlie ainda nos interessa aqui aqueles que foram descartados pelo posterior método teatral – Emoção e História. O abandono desses dois conceitos é compreensível, visto que desde o princípio o sistema dos VPs se caracteriza pela busca de caminhos experimentais que possibilitem ao artista desvincular-se de antigos parâmetros criativos e vícios estéticos e de linguagem, para alcançar novas experiências por uma autonomia criativa, e desenvolver uma inteligência cênica. Portanto Emoção e História cabiam muito bem às primeiras intenções coreográficas e ideológicas que guiavam o pensamento da dança pós-moderna, se apresentavam de maneira provocativa, como base para a desconstrução de algumas premissas já ultrapassadas na década de 1970 que pudessem definir e limitar a dança.

Subsequentemente esses dois conceitos teriam papel antagônico no ambiente teatral, desde muito arraigado a entendimentos cerceadores quanto à História e à Emoção⁵³. Portanto eliminá-los para não comprometer a liberdade de criação do ator em processo de improvisação parece justo, porém, no que tange ao processo dramaturgico, especialmente nesse trabalho, nos serão convenientes.

A prática dos *Viewpoints* é naturalmente relacionada à encenação e à representação, e pouco já foi considerado sobre seu grande potencial dramaturgico. Talvez por serem intrinsecamente correlacionados à Ação e ao Espaço, e o processo dramaturgico muitas vezes ainda compreendido apenas como escrita, ausente e/ou distante da sala de ensaio, da improvisação, das explorações dos atores, do encenador, e de outros sujeitos responsáveis pela criação da cena – pela escrita do *performance text*.

⁵³ Conceitos que remetem diretamente aos estudos e práticas desenvolvidos por Constantin Stanislavski, por exemplo, como *Memória Emotiva e Ação Física*, tornaram-se antagônicos e complementares, gerando muitos debates e divergências na esfera teatral.

Posteriormente poderíamos fazer inclusive um paralelo entre o *espaço do ensaio* e o *espaço do papel*, entre a ação do ator e a escrita do dramaturgo (ou escrita do ator e ação do dramaturgo), e evidenciaremos que os VPs estão presentes também na escrita literária, e que estratégias podem ser pensadas para o desenvolvimento de *Pontos de Vista* específicos e pertinentes à literatura. Porém, nos interessa o ponto de vista da dramaturgia que nasce da ação, e do dramaturgo presente na sala de ensaio.

2. PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

2.1. A improvisação como escrita, a escrita como improvisação

Uma vez em sala de ensaio e compreendidos nossos recursos – os *Viewpoints*, os elementos selecionados de nossa primeira ação, as ideias presentes no texto *O Líquido Tátil* de Daniel Veronese, uma sala de ensaio pequena, no espaço de uma garagem, alguns poucos objetos, um trio de atores, que se tornou posteriormente um casal de atores –, e por mais limitados que fossem era hora de transformá-los em ação, sentido e dramaturgia.

IMAGEM 08 – Registro fotográfico de ensaio de Liquidados



FONTE: Arquivo Pessoal

Partimos para longas sessões de improvisação onde muito material surgia sem que houvesse uma orientação precisa de quais deveríamos nos apropriar e quais abandonar,

entramos assim em um processo quase compulsivo de experimentações. Ao passo que a liberdade de escolhas e caminhos nos guiou a muitos momentos de vazios e tantos outros de caos absoluto.

Possuíamos então um percurso de pesquisa cênica trilhado, e explorávamos os recursos disponíveis afim de compreender quais aspectos desenvolver a fim de chegar a um discurso próprio, ou a compreensão de uma temática; o que demorou ainda algum tempo a se revelar. Nesse modo de proceder criativo o entendimento do próprio material criativo “vai surgindo paulatinamente na medida em que são descobertas suas diferentes camadas através das improvisações. De modo que no início do trabalho o tema é sumamente vago, às vezes obscuro” (GARCIA, 1988, p.25).

A liberdade que se alcança num processo de investigação a partir da *improvisação livre* pode te levar a infinitos lugares, ou a lugar nenhum. Segundo Dundjerovik (2007), “uma vasta e caótica fonte de materiais criativos”. É o mesmo que dar um papel em branco a alguém e propor: desenhe. São sem fim as possibilidades. É comum que se passe por três situações bastante recorrentes:

1. Momentos de vazio, silêncio, ou espera, onde nada acontece, e que podem durar muitos minutos;
2. Contrapostos por outros momentos de caos, confusão, desarmonia, onde muita coisa acontece ao mesmo tempo de forma aparentemente desregrada.
3. Por fim, momentos harmônicos e de equilíbrio, onde as ações parecem fluir de maneira muito espontânea.

É compreensível que momentos harmônicos agradem e chamem mais atenção que os dois primeiros, pois parecem claramente assertivos. Mas acertar não deve ser o objetivo de qualquer improvisação em teatro, pois o certo e o errado não existem nesse terreno. Portanto, nada melhor do que se aproveitar desses três ingredientes ao máximo. Um exercício possível é propor que os atores passem pelo menos uma vez por cada um desses momentos específicos durante a improvisação. O que já aconteceria naturalmente acontecerá agora respaldado pela regra. É, portanto, necessário que a direção esteja atenta a isso.

Ao contrário do que se possa pensar, a regra nunca deve ser entendida como uma restrição, uma limitação, mas sim como um suporte que norteia potencializa nossa liberdade.

A regra cria novas metas, desejos, e razões para agir. Ela impulsiona a vontade e a cooperação, e favorece a criação de sentido.

As regras podem ser definidas a partir da forma (como fazer), do conteúdo (o que fazer), ou de ambos. Por exemplo, ao se pedir que um ator improvise utilizando apenas movimentos lentos se está definindo a forma de sua movimentação, ao passo que pedir ao ator que improvise uma cena onde ele realiza apenas ações cotidianas imprimirá em sua movimentação um conteúdo imagético com base em dados já conhecidos e identificáveis como levantar-se, vestir uma roupa, escovar os dentes, etc. E por fim pode-se pedir ao ator que realize ações cotidianas bem lentamente. As três opções possibilitarão resultados dramáticos bastante diferentes.

À maneira como se organizam os Viewpoints, esse tipo de procedimento pode ser amplamente experimentado. Cada ponto de vista individualmente possibilita um sem fim de proposições e resultados, que se potencializam a partir da correlação de uns com os outros.

Possivelmente o ponto de vista mais trabalhado pelos atores em qualquer sessão de improvisação seja a Resposta Cinestésica⁵⁴. Não por menos é este o primeiro VP apresentado no *Viewpoints Book* (2005) e aquele com que primeiro se trabalha em qualquer processo relacionado à essa prática. A partir dele o ator exercita e desenvolve a escuta ampliada e a percepção sutil, que potencializarão o trabalho com os demais VPs.

Em seu livro, Bogart e Landau apresentam diversos exercícios para ampliação da capacidade de atenção, escuta, estado de alerta, percepção e sincronidade, relacionados diretamente aos cinco sentidos e à propriocepção conhecida também por cinestesia, percepção cinestésica, ou sentido do movimento, que diferente dos outros sentidos nasce da cooperação entre diversas entradas multissensoriais (visão, receptores vestibulares, pele, etc)

⁵⁴ Em português existe uma grande semelhança gráfica entre três palavras cujos significados são ao mesmo tempo divergentes e complementares, causando assim um certo conflito de entendimentos e interpretações, além da dúvida acerca do melhor modo de traduzir o termo utilizado pelo método dos Viewpoints. Podendo ser encontrada em diferentes textos as seguintes grafias: cenestesia, cinestesia e sinestesia. Em neurologia, Cenestesia designa a sensação que o indivíduo tem da situação de sua existência, isto é, a consciência de suas funções orgânicas e de sua corporeidade. Em fisiologia, Cinestesia é a consciência através da qual percebemos a movimentação espacial de nosso corpo, nossos movimentos musculares. Em psicologia, Sinestesia é quando um perfume nos lembra determinada cor ou um som nos traz uma imagem qualquer, ou seja, quando um determinado estímulo nos remete à uma determinada memória ou sentimento.

que, reunidas, fornecem as informações sobre a posição de cada parte do corpo, o movimento, a relação do peso com a gravidade, etc.

Segundo as autoras, a propriocepção do ator pode ser treinada e ampliada para operar segundo as necessidades da cena, sempre relacionando-a à estímulos que podem ser tanto internos como externos: *feedforward* e *feedback*. Os estímulos internos (*feedforward*) provém do corpo-memória do ator, e pode ser entendida como a influência de um sistema sobre um ambiente, e os externos (*feedbacks*) podem se originar do espaço, dos colegas de cena, do público, e trata-se da influência que o ambiente causa sobre um sistema. Em cena eles se complementam e se alternam, num constante fluxo de *feedfowards* e *feedbacks*.

Desta maneira, sugere-se que a pratica dos Viewpoints desenvolve os sentidos para responderem rapidamente a estímulos externos, destaca a atenção e consciência de si e a conexão com os outros, melhora a sensação de vivacidade e presença em cena, cria um grupo dinâmico e amplia a sensação de “ouvir com todo o corpo” (WACHOWICZ, 2016, p.107)

Uma vez desenvolvido esse treinamento específico da escuta, “propriocepção e consciência podem ser acentuados, e habilidades como resposta rápida a estímulos externos, dinâmica e coesão no trabalho em grupo podem ser desenvolvidas” (WACHOWICZ, 2016, p.105) em exercícios que propõem trabalhar pontualmente fatores como a atenção, estado de alerta, percepção, sincronicidade, integração sensorial do grupo, visão Periférica, e o *soft focus*.⁵⁵

Nesta perspectiva, a partir de uma escuta treinada e ampliada segue-se o trabalho efetivo com os Viewpoints. Pode-se entender essa primeira etapa como uma preparação indispensável para a plena realização da exploração criativa a partir dos Pontos de Vista. Isso por ser a prática dos VPs toda pautada na pronta resposta aos estímulos internos e externos. Fator que se resume em um único VP, a Resposta Cinestésica.

Todos os outros pontos de vista poderão ser trabalhados a partir de então individualmente, relacionando-se com a resposta sinestésica, ou em grupos de VPs, somados e subtraídos durante as sessões de improvisação a partir do estímulo de um diretor ou

⁵⁵ Exercícios pormenorizados e descrição detalhada de todos esses conceitos trabalhados por Bogart e Landau podem ser encontrados em seu livro *The Viewpoints Book, A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005).

ensaiador, indicando sobre qual ou quais pontos de vista a improvisação deve estar focada, desenvolvendo aos poucos o domínio de cada VP, suas variações individuais e as correlações entre eles.

Logo, nossos primeiros encontros foram pautados em sessões do que Bogart chama de *Open Viewpoints*, que nada mais é do que uma sessão de improvisação livre tendo como recurso todos os pontos de vista, espaciais, temporais e vocais.

Podemos entender o *Open Viewpoints* como o ponto mais alto do treinamento com os Vps, quando todos os indivíduos de um grupo já possuem pleno conhecimento de cada um dos Pontos de Vista, e todos já estejam completamente familiarizados com os procedimentos, o próximo passo é a liberdade, poder jogar sem amarras, pois a intimidade com o jogo, a relação, e a pronta resposta, emancipam e dão autonomia criativa aos artistas a partir do que antes poderia ser entendido apenas como um conjunto de regras limitadoras.

Durante o processo em sala de ensaio, a partir da exploração dos recursos textuais e imagéticos, do trabalho com os Viewpoints, composições de micro-cenas, e improvisação de diálogos, tendo como base os três elementos chave do texto de Veronese – cigarros, cães, e cinema x teatro –, iniciamos uma ampla exploração sem a necessidade, a princípio, de fixar nenhum material. Buscávamos inicialmente afinar o discurso cênico entre os três atores, mas nesse momento que um dos atores se desligou do processo, o que nos propiciou um novo salto dramático, nos afastando ainda mais do texto base.

A subtração de um dos personagens, sem que soubéssemos, foi a oportunidade que precisávamos para começar a desenvolver nossa própria dramaturgia. Como éramos agora apenas um casal em cena surgiu-nos a ideia de recepcionarmos o público com uma festa, de costurarmos as cenas a três brindes – ao amor, ao teatro, e ao irmão que estava por chegar, como uma espécie de prólogo de *O Líquido Táctil*. Criamos, então, um roteiro de ações que, ainda baseado em ideias apresentadas em *Líquido Táctil*, serviam de estímulo para nossa interpretação.

2.2. As regras do jogo dramático

Com a necessidade de uma definição cênica que nos norteasse no meio do caos improvisacional comecei a trazer propostas dramáticas a partir do material cênico que

surgia de nossas improvisações. Não tínhamos ainda muito claras e definidas as funções de cada um, ao passo que aos poucos fui me responsabilizando por pensar sobre a dramaturgia. Não possuíamos ainda um dramaturgo observando de fora da cena e nossa então diretora trabalhava mais de maneira a nos provocar, estimular a improvisação, do que a guiar e propor contornos para a criação.

Passei a esquematizar alguns jogos dramáticos que, surgidos das próprias sessões de improvisação, nos levavam a situações interessantes e comecei a propor que desenvolvêssemos nossas improvisações a partir desses mecanismos já desvendados. Como, por exemplo, explorar momentos dentro da improvisação onde um assumiria o papel de diretor e o outro de ator, e esses papéis variavelmente fossem trocados, o que posteriormente se transformou em um jogo de controle e submissão que permaneceu em nossa dramaturgia.

Outra proposta foi a improvisação diretamente ligada ao equipamento de áudio-visual – possuíamos uma câmera, um projetor e um técnico que nos acompanhava, cedidos pelo curso de Teatro da UFU. O equipamento permanecia ligado o tempo todo e improvisávamos em relação a ele, tendo nossa imagem sempre captada pela câmera e projetada pelo espaço, nas paredes, em objetos, em nossos corpos. Essa exploração colaborou para a criação de muito material físico, imagético e textual, que foi trabalhado posteriormente, ao passo que o equipamento e o recurso de áudio visual foi abandonado, permanecendo a posteriori as ações criadas a partir desses elementos e, por exemplo, o estado físico de se estar sendo observado e replicado.

A partir de cada uma das novas propostas, guiávamos nossas ações com base em algumas regras que foram criadas coletivamente a partir dos esquemas de cena que surgiram, e que nos serviram para uma primeira estruturação dramática a partir de células de cena que encadeadas por dispositivos improvisacionais guiavam agora nossa investigação cênica, dessa vez com um desenho dramático que começava a ser delineado.

Cada célula de cena criada funcionava por um conjunto de suposições e regras que motivadas por nossas ações criava uma narrativa cênica com começo, meio e fim – início, desenvolvimento e finalização, procedimento que será apresentado mais detalhadamente no próximo capítulo. Inicialmente funcionavam como células independentes e posteriormente foram estruturadas de forma que entre uma e outra sempre houvesse um dispositivo de

finalização que nos guiava ao início da próxima. E em algum momento uma nova chave de ação permitia deixar essa célula e saltar a outra com nova estrutura, regras e assunto. Com isso esquematizamos aquele que foi nosso primeiro roteiro, utilizado para realizar uma exposição do novo trabalho ao público, durante um ensaio aberto. Esse roteiro nos servia como guia para as improvisações que a cada ensaio tornavam-se mais precisas, propiciando-nos acumular uma gama cada vez maior de possíveis materiais físicos e ficcionais com que trabalhar.

Apesar de mantermos sempre viva a chama da improvisação, de buscarmos nos surpreender em cada sessão, a fim de que surgissem novas soluções para as cenas, aos poucos passamos a fixar algumas ações, como é natural, e reproduzi-las recorrentemente. Assim, as células de cena estruturadas como um pré-roteiro nos serviam como uma espécie de *canovaccio*⁵⁶. Portanto, o material apresentado no ensaio aberto não se encontrava totalmente construído, pois se tratava basicamente de uma sessão de improviso aberta ao público; tampouco era totalmente inédito, afinal recorriamos a materiais previamente identificados. Talvez possamos chama-lo um *work in progress*⁵⁷.

2.3. Células de cena, chaves de ação e roteirização

Nesse primeiro roteiro de ações cada cena era constituída como uma célula de improvisação com regras internas, estruturas e objetivos que variavam. Esse procedimento se aproximou bastante do método da Análise Ativa desenvolvida por Stanislávski.⁵⁸ Cada célula de cena possuía uma chave de ação que permitia a passagem para a célula seguinte – como,

⁵⁶ Canovaccio, ou “*callevas* é o resumo (o roteiro) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. Os comediantes usam os roteiros [...] para resumir a intriga, fixar os jogos de cena [...]” (PAVIS, 2008, p.38)

⁵⁷ Refere-se a espetáculos ainda em desenvolvimento, não finalizados.

⁵⁸ A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator, envolvendo todo o seu aparato psicofísico. Esse método de investigação da obra, através da ação do ator e da sua estruturação pelo diretor, experimentado e desenvolvido pelo próprio K. Stanislávski em seus últimos anos de existência, continua a ser utilizado e em processo de desenvolvimento por seus discípulos diretos e indiretos, como também é adotado por artistas do mundo todo que obtiveram conhecimento do mesmo. A eficácia do método e sua flexibilidade tem possibilitado o desvelamento da estrutura da ação em diferentes materiais textuais, respeitando o significado mais profundo de texto, possibilitando, assim, uma criação original a partir da individualidade do diretor e do ator (DAGOSTINI, 2007, p.22).

por exemplo, quando surgisse o assunto sobre os cães era preciso partir para a célula em que se improvisa uma discussão sobre a morte dos cachorros, que tinha como regra:

1. Ela – se lembra nostalgicamente de cada um dos cães adotados pelo casal revelando atributos e características que os tornavam únicos;
2. Ele – se apropria desses mesmos atributos e características para justificar e descrever com detalhes os motivos que os levavam a cometer suicídio e as escolhas que tomavam para cada tipo de morte (enforcamento, degolação, se jogar do telhado, etc). E em algum momento uma nova chave de ação permitia deixar essa célula e saltar a outra com nova estrutura, regras e assunto.

Esse primeiro roteiro ainda carregava muitos elementos do texto de Daniel Veronese e de nossa primeira experimentação realizada durante a Leitura Dramática em 2009.

O ensaio aberto aconteceu em 29 de Março de 2013 e o arquivo textual onde ordenamos as ideias do roteiro, uma espécie de *caderno de direção*, logo de início indica um primeiro passo para o abandono da estética adotada durante a leitura dramática na rubrica onde descrevemos rapidamente o espaço cênico, “adaptação sem o cenário (tubos de plástico, garrafas, chuva, etc...)”⁵⁹ – materiais que abandonamos durante o processo.

A seguir descrevemos a entrada do público, onde encontramos resquícios óbvios do texto de Veronese como o bolero ao início da apresentação. Pode-se perceber, também, a partir da escolha de organização do público uma busca pela performatividade, presente em nossa ação na *Leitura Dramatizada*, ao se explorar o elemento do cigarro de maneira relacional e presentificar o conflito referente ao tabagismo separando espacialmente os fumantes dos não fumantes.

Entrada do público, ao som de “Casi un bolero” (versão instrumental), de Ricky Martin, ao fundo. Clima de festa. O público é dividido em dois lados: fumantes à direita e não fumantes à esquerda (de quem entra). Aos fumantes são distribuídos cigarros. No palco, ao microfone, o ator 1 dá

⁵⁹ Trecho retirado do primeiro roteiro de ações desenvolvido para execução do ensaio aberto. O documento completo está presente nos anexos desse trabalho.

informes ao público conforme se ouve um som de campainha (de aeroporto); a atriz dança; cada um sob um foco de luz (a pino). Ambos fumam. Há muita fumaça os envolvendo.⁶⁰

Essa rubrica já indica aquela que era a primeira das células de cena, que se desenvolvia durante a entrada do público onde a regra do jogo consistia em ir até o microfone ao som de cada campainha para dar algum aviso ao público. Os avisos eram improvisados com base nos elementos que norteavam a dramaturgia do espetáculo, alguns foram registrados no roteiro para possível uso futuro:

- Atenção senhores espectadores não distribuam cigarros aos atores.
- Por favor, não morram asfixiados.
- Fumantes dirijam-se à portaria nº10. Não fumantes à portaria nº12.
- Em caso de emergência, utilizem as saídas de emergência.
- Bebidas alcoólicas serão servidas apenas aos maiores de 18 anos.
- Isto não é um espetáculo teatral.
- Este espetáculo contém cenas de nudez, violência e sexo explícito.
- É permitido o uso de celulares, bips e todo e qualquer aparelho sonoro.
- Não agridam os atores.
- Se os atores se descontrolarem, por favor, mantenham a calma.
- Será necessário que os senhores se desloquem, em alguns momentos, para evitar acidentes e mortes. Caso queiram, podem usar capacetes.
- Neste espetáculo são utilizados animais vivos e mortos sem a autorização do IBAMA e da Sociedade Protetora dos Animais.
- Este espetáculo pode ser interrompido a qualquer momento, pois não possui liberação de nenhum órgão regulador de direitos autorais. SBAT, ECAD,...
- Estamos em obras. Técnicos trabalhando. Cuidado com o chão molhado, concreto caindo do teto e quando você se deslocar uma parede pode vir ao seu encontro.

⁶⁰ Ibidem.

- Se estiverem todos confortavelmente instalados, podemos começar.

- Divirtam-se.⁶¹

A primeira célula terminava com o som dos três sinais de início de um espetáculo assim que o ator 01 desejasse de alguma maneira um bom espetáculo a todos, como no exemplo acima (*Divirtam-se*). Assim, compreendemos que para além dos atores, os técnicos envolvidos no processo, sonoplasta e iluminador, também estavam correlacionando-se com as regras do jogo improvisacional. Nós atores dependíamos deles para o prosseguimento e finalização de algumas das células de cena, a partir de suas respostas sonoras e/ou luminosas para nossas “deixas”, ou chaves de ação. Por isso sua presença durante as sessões de improvisação foi imprescindível, pois esses elementos técnicos da cena influenciaram diretamente na criação dramatúrgica. Para constar, tínhamos sempre nos acompanhando uma pessoa responsável pela sonoplastia (Afonso Mansueto), uma iluminadora (Marina Andrade) que nos acompanhou durante todo o processo, criando e executando a iluminação final do espetáculo. E por fim um técnico em áudio-visual (Rafael Patente) que nos dava suporte de filmagem e projeção das cenas e atuava ao final do ensaio aberto como o personagem do irmão que chega de viagem sob uma forte chuva.

⁶¹ Ibidem.

IMAGEM 09 – Cena do Ensaio Aberto



FONTE: Arquivo pessoal

A seguir, a próxima célula iniciava-se com uma regra simples “Os atores vão até os convidados (o público) para cumprimenta-los”⁶², segue-se então a improvisação com um diálogo direto dos atores com o público. Uma das suposições dessa célula era “Eles parecem não se ouvir, a Atriz repete palavras ditas pelo Ator”⁶³, quando a Atriz se dirige diretamente ao Ator a regra muda, agora ele deve propor um brinde, “serão propostos três brindes durante a apresentação”⁶⁴. O primeiro brinde é dedicado à Atriz, sua esposa amada, e serve aqui como dispositivo para a próxima ação. É executada uma música instrumental, o Ator vai ao microfone cantar enquanto a Atriz improvisa contando ao público a história de como se conheceram “A música é cantada/reproduzida mais forte ou mais fraca, de acordo com as falas da Atriz”⁶⁵.

Ela tem o tempo da música, assim que termina inicia-se a próxima célula. “Ele deixa o microfone (transição suave da música para o bolero do início), aproximam-se e começam a dançar. Ele passa a dirigi-la na dança, ‘corrigindo-a’. Ela dança. Ele pausa sua dança

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

em algum momento, e a dirige em uma cena”⁶⁶. Aqui o jogo se apropria da relação de poder entre um diretor e uma atriz, onde tudo o que ele ordena ela executa. A célula finaliza quando Ele propõe um novo brinde, desta vez ao teatro.

Na próxima célula o jogo se desenvolve num diálogo dos dois com o público onde defendem o teatro como a mais completa linguagem artística dentre todas, buscando todo tipo de argumento, em contraposição especialmente ao cinema, representando a figura do irmão, o terceiro personagem de Veronese. O dispositivo final acontece quando a Atriz cita a montagem que fizeram de *A Dama do Cachorrinho*⁶⁷.

A célula seguinte trata da paixão que Ela possui pelos cães, em oposição ao ódio mortal do Marido. O jogo consiste em Ela revelar nostalgicamente a lembrança de cada um dos cães adotados pelo casal e os atributos e características que os tornavam únicos, enquanto Ele se apropria desses mesmos atributos e características para justificar e descrever com detalhes os motivos que os levavam a cometer suicídio e as escolhas que tomavam para cada tipo de morte (enforcamento, degolação, se jogar do telhado, etc). Essa situação tem fim quando ela volta a se lembrar de *A Dama do Cachorrinho*, de uma fala específica, e na célula seguinte ele volta a dirigi-la, desta vez de maneira ainda mais controladora.

A situação finaliza quando a Atriz se irrita com a situação de controle imposta por Ele e busca uma bebida. Ele por sua vez procura por cigarros. A situação então se inverte e passam a discutir sobre os vícios, álcool e tabagismo. A próxima célula se inicia quando ele lhe oferece um fósforo.

Nessa próxima célula o jogo é revelado ao público. Ele entrega à Atriz um fósforo e explica a regra do jogo. “Pede que ela imagine estar no leito de morte e só pode ter uma pessoa ao seu lado para acompanhá-la nos últimos momentos de vida. Risque o fósforo e diga tudo o que precisa para a pessoa. São suas últimas palavras. Sua vida dura o tempo da chama”⁶⁸. O jogo acaba quando o fósforo se apaga.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ *A Dama do Cachorrinho* é um conto de Anton Tchekhov, publicado primeiramente em 1899. Conta a história de um caso de adultério entre um banqueiro russo e uma jovem que ele conhece enquanto tirava férias em Lalta.

⁶⁸ Trecho retirado do primeiro roteiro de ações desenvolvido para execução do ensaio aberto. O documento completo está presente nos anexos desse trabalho.

Em seguida ouve-se um som de trovão e nesta célula voltam a improvisar com a regra de conversarem “aparentemente sem ouvir o que o outro diz”⁶⁹, ela fala da chuva iminente e ele de qualquer outro assunto que o perturbe. Nesta, acabamos por definir o assunto “pés molhados, quando os sapatos ficam encharcados”⁷⁰. A célula termina quando Ele percebe a inquietação da Atriz e pede mais um brinde, dessa vez ao irmão, que deve chegar em breve.

Segue-se, então uma breve conversa sobre o irmão, onde Ela demonstra satisfação e Ele repulsa, principalmente pelo fato do irmão ser a representação do cinema, invadindo aquele espaço teatral sagrado. E o ensaio aberto finaliza com a chegada do irmão.

As luzes se apagam e ouvem-se sons frequentes e fortes de trovões e de chuva começando a cair.

Escutam: Luz, câmera, ação (Irmão falando).

Acendem-se as luzes (uma luz mais “de cinema”), vê-se a projeção do irmão, Michael, protegendo-se com guarda-chuva, enquanto ouve-se vinheta de 20th Century Fox, ainda com sons de chuva (e trovão???).

A projeção do irmão é substituída por: Continua.

“Fim” – do primeiro ato...⁷¹

Imaginávamos que a partir de então criaríamos o segundo ato do espetáculo, com a presença do Irmão, e tendo como base o texto de Veronese, que seria então readaptado por nós, mas o ator que faria o papel desistiu de continuar na montagem e decidimos então não substituí-lo, abandonar o terceiro personagem e mergulhar de vez no pré-roteiro criado para então desenvolver nossa dramaturgia textual com base em todo material levantado. O que permitiu que nos distanciássemos definitivamente de *O Líquido Táctil* para a criação de uma obra inédita.

Foi nesse momento que convidamos o escritor Muryel de Zoppa para que contribuísse no desenvolvimento do texto dramaturgico do espetáculo.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

IMAGEM 10 – Cena do Ensaio Aberto



FONTE: Arquivo Pessoal

2.4. Escrita como registro e escrita como criação

A escrita permeou praticamente todo nosso processo, mas nem sempre se objetivava como material criativo, em grande parte esteve vinculada a procedimentos de registro como, por exemplo, durante a preparação para a ação da leitura dramatizada onde a partir do procedimento de Brainstorm elencamos várias ideias a partir da leitura de *O Líquido Tátil*, e posteriormente a roteirização a partir dessas ideias. Ainda nessa perspectiva, todas as anotações em sala de ensaio, cadernos de direção, relatórios, e mesmo a roteirização, onde muitas vezes não se apresentam mais do que breves descrições de cenas, jogos dramáticos, ou regras de improvisação encadeados, como base para a execução e exploração cênica.

Durante nossas sessões de improvisação e ensaios não chegamos a definir um método de registro oficial do trabalho, por vezes um de nós, atores ou direção, esboçava alguma ideia no papel, mas praticamente todo esse material foi descartado durante o processo, sendo utilizado apenas pontualmente para seu objetivo específico. Não desenvolvemos o trabalho de arquivá-los. Os principais registros que permaneceram foram aqueles previamente digitalizados, como os roteiros escritos inicialmente à mão e posteriormente digitados para assim se facilitar a impressão e cópia. Outra forma digital de escrita como registro que se tornou muito importante ao nosso trabalho foi nosso grupo de discussões no *Facebook*, que funcionou como uma espécie de protocolo digital, onde publicávamos todo tipo de material textual e imagético que pudesse contribuir ao nosso processo de criação. Um apanhado resumido desse material pode ser encontrado nos anexos desse trabalho.

Marcella Prado

- 1 de fevereiro de 2013

Oi gentens! Criei o grupo (fechado) só pra centralizar e, talvez, facilitar nossa comunicação! ^^

Não sei muito bem como funciona, mas agora podemos socializar nossas pesquisas, materiais coletados etc. etc. etc., por aqui. Como aquelas imagens que o Samuel, há algum tempo, compartilhou com alguns de nós (da capa de livro com partes do rosto ampliadas), os textos que a Camila levou no último encontro e os vídeos xoxelentos que gravei no celular, também do último encontro.⁷²

⁷² Texto compartilhado no Grupo de Discussão do Facebook. Uma seleção resumida de postagens desse grupo pode ser encontrada nos anexos desse trabalho.

Nosso texto propriamente dito começou a ser criado como forma de registro do processo de criação. Sua primeira versão teve o formato de roteiro de ações e foi bastante útil para a organização de ideias, possíveis caminhos a serem trilhados, orientação de cenas e para a realização do ensaio aberto. E também como base para uma futura escrita criativa, mais comprometida e poética, e que também auxiliou os atores em suas pesquisas cênicas.

O texto de Veronese, enquanto palavra, foi abandonado, assim como o terceiro personagem. Foi possível então mergulhar fundo no roteiro que havia sido criado anteriormente, e a partir dele começar a desenvolver um novo trabalho cada vez mais distante do texto de Veronese, que acabou se tornando apenas um pretexto para a construção de uma nova obra dramatúrgica.

Partimos, então para uma nova etapa da criação. Antes de prosseguir com os trabalhos de sala, sessões de improvisação, ensaios, escrita, etc, nos deparamos com a necessidade de ampliar nosso horizonte de referências que poderiam nos alimentar e inspirar.

Buscamos nesse momento beber de novas fontes, pois nossa fonte inicial, o texto de Veronese, já se esgotava e nos distanciávamos cada vez mais de seu universo. Para tanto, todos os envolvidos contribuíram com indicações de leituras e filmes. Realizamos debates a partir da leitura de cada um dos textos teatrais ou teóricos que coletivamente foram estudados por toda a equipe e também após as sessões de filmes que faziam alguma referência à temática e/ou ao clima que se desejava alcançar, ou sobre os quais o novo trabalho e o texto de Daniel Veronese fazem referência, tais como:

1. A Dama do Cachorrinho, conto de Tchekov;
2. Fragmentos de peças de Shakespeare como Hamlet e Ricardo III;
3. Um bonde chamado desejo, peça de Tennessee Williams;
4. O Anjo Exterminador, filme de Luis Buñuel;
5. O Sacrifício, filme de Andrei Tarkovski;
6. Depois do Ensaio, filme de Ingmar Bergman;
7. O Deus da Carnificina, filme de Roman Polanski baseado na peça Le Dieu du Carnage, de Yasmina Reza;

8. Monólogo para um cachorro morto, texto de Nuno Ramos para instalação visual.
9. Fragmentos de textos, vídeos e outras referências de diretores, dramaturgos, e pensadores em teatro, como Stanislávski, Bertold Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ionesco, Harold Pinter, Nelson Rodrigues, etc.
10. E por fim, um retorno ao texto *A Gaivota* de Tchekov, no qual se inspirou Daniel Veronese ao escrever *O Líquido Táctil*.

Esse momento foi de imensa importância para nosso trabalho, pois ajudou a alinhar as ideias coletivamente, ampliou nosso leque de imagens poéticas para o trabalho de escrita que se iniciava, e trouxe mais clareza e densidade ao trabalho dos atores.

Nossa escrita sofreu muitas transformações sob influência das novas referências textuais e cinematográficas com as quais tomamos contato nesse momento. Identificamos que essas novas fontes foram trabalhadas em relação ao nosso texto a partir de três conceitos de intertextualidade que contribuíram fortemente para o desenvolvimento de nossa dramaturgia textual – *Bricolage*, *Apropriação* e *Paródia*.

2.4.1. Bricolage

O primeiro deles, a *Bricolage*, é um conceito oriundo da antropologia que, em poucas palavras, descreve a criação de um elemento único e individualizado a partir da união de vários elementos distintos. Este conceito se aproxima das ideias da *Antropofagia*⁷³, de *Oswald de Andrade*⁷⁴. Adotando-se o conceito na esfera da criação literária podemos entender por *Bricolage* a criação de um texto a partir do fragmento de muitos outros textos,

⁷³ Desenvolvida e aprofundada a partir da ideologia *Poesia Pau-Brasil*, que desejava criar uma poesia de exportação, o movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do outro externo, como a norte americana e europeia e do outro interno, a cultura das diversas etnias que viviam em solo brasileiro, os ameríndios, os afrodescendentes, os eurodescendentes, os descendentes de orientais, ou seja, não negar a cultura estrangeira, como também não imitá-la, mas degluti-la e assimila-la.

⁷⁴ José Oswald de Sousa Andrade (1890 - 1954) foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro. Foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna que ocorreu 1922 em São Paulo, tornando-se um dos grandes nomes do modernismo literário brasileiro.

e ou referências em geral, que serão assimilados, retrabalhados e transformados, perdendo seu formato inicial, contribuindo assim para a criação de uma nova obra.

Relacionado à metodologia de pesquisa o termo está diretamente ligado à interdisciplinaridade e ao trabalho de investigação a partir da intuição sensível e da curiosidade, o que Lévi-Strauss⁷⁵ designou como um modo específico de pensar, chamado de *Pensamento Mágico*⁷⁶.

[...] a palavra *bricoleur* inicialmente tem a ver, em francês, com os jogos, principalmente o de bilhar, o de péla, a caça e a equitação, “sempre para evocar um movimento incidental”⁷⁷, a mudança brusca de rumo das bolas e dos animais durante a competição. Em sentido moderno, a palavra se relaciona com trabalhos manuais, com a ação de juntar diferentes elementos e ferramentas à disposição, formando algo novo, sem qualquer planejamento. É o mesmo que o *handyman* do vocabulário inglês, que usa materiais e ferramentas diversas que inicialmente não se relacionam, mas que em suas mãos, de forma intuitiva, quase artística, se transformam ou criam outro objeto.

Quando um *bricoleur* se dirige a um conjunto de ferramentas e materiais, ele faz um trabalho retrospectivo de análise sobre cada um deles, enumerando “as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que se apresenta”⁷⁸. Assim, as respostas estarão sempre limitadas pela história de cada peça do conjunto que forma o seu predeterminismo: para o que foi originalmente criada e as adaptações que surgiram nela para outros usos. O que faz com que o resultado seja diferente do conjunto de ferramentas e materiais inicialmente utilizados pelo *bricoleur* é justamente “a possibilidade de permutar um ou outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará uma reorganização total da estrutura”⁷⁹. (ICHIKAWA, E. Y.; RAMPAZO, A. V, 2009, p.3-4)

Praticamente toda nossa pesquisa cênica e construção dramatúrgica e textual, foi pautada por esse modelo, sendo constantemente permeada e influenciada até assumir forma própria. Desde o princípio tendo por base o texto de Veronese e também a partir das novas obras de referência.

⁷⁵ Claude Lévi-Strauss (1908 - 2009) foi um antropólogo, professor e filósofo belga. É considerado fundador da antropologia estruturalista.

⁷⁶ Combatendo a ideia de que para os povos tidos como primitivos o conhecimento era construído apenas através da razão prática. Essa formulação ele apresenta em sua obra *O Pensamento Selvagem*.

⁷⁷ In LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970, p. 37.

⁷⁸ *Ibden*, p. 39.

⁷⁹ *Ibden*, p. 40.

Daquele, permaneceram resquícios como a relação e jogos de poder entre marido e mulher, a supervalorização da arte teatral por parte do marido-diretor, a abnegação da mulher por tudo o que o marido considera importante, incluindo o fazer teatral. E elementos essenciais de *Líquido Táctil* como o tabagismo do marido foram reformulados em relação aos vícios, resultando numa constante abstinência *dEle* em relação aos cigarros, e a predisposição *dEla* ao alcoolismo. Os cães desaparecem enquanto indivíduos da trama, mas permanecem materializados na fisicalidade dos atores, principalmente do marido. E a disputa teatro *versus* cinema é encerrada, sendo o tema cinematográfico abolido junto com a figura inicial do irmão, permanecendo apenas a supracitada supervalorização da arte teatral, do pensamento dos grandes mestres e de sua recorrente reafirmação.

A maior parte desse processo ocorre sem que tenhamos plena consciência e controle dos caminhos tomados, afinal tudo se revela a partir de escolhas realizadas ao acaso para só posteriormente serem identificadas e trabalhadas cênica e textualmente.

Já as novas referências foram escolhidas objetivamente uma vez que possuíamos um caminho trilhado e buscávamos obras que norteassem e iluminassem as decisões já tomadas. O Anjo Exterminador, de Buñuel, por exemplo, veio se somar à lista uma vez que compreendíamos um ambiente aristocrático e claustrofóbico ao nosso espetáculo, numa festa onde ninguém sai ou entra, devido à forte chuva que cai lá fora. Características que nos aproximaram do filme. Diferentemente, no filme, de maneira surreal, seus personagens se veem presos em uma mansão sem que haja nada físico que os impeça de sair. Com o passar do tempo, impelidos ao convívio, começam a abandonar as convenções sociais. O que nos inspirou a tomar um caminho similar em *Liquidados*, uma vez presos em suas convenções e em sua própria festa, à frente de seus convidados, aos quais pretendem vender uma imagem baseada em seu passado artístico ilustre, nossos personagens vão aos poucos se perdendo em seus delírios, preciosismos, revelando pouco a pouco os humanos por detrás das máscaras, embriagando-se a cada gole de vinho, até liquidarem-se por completo. Daí o título, Liquidados.

Nos aproximamos de *O Deus da Carnificina* por motivo semelhante. Neste, dois casais se encontram para o que seria uma conversa amigável e conciliadora, após a agressão física cometida pelo filho de um dos casais para com o filho do outro. Mas o encontro se torna uma discussão acalorado em que a vergonha, a educação e o respeito aos códigos morais são

deixados de lado, fazendo com que o filtro social, que impede a agressão entre os casais, seja gradualmente dissolvido.

A maneira como constroem a narrativa a partir dos diálogos no filme se assemelhava muito ao que vínhamos construindo na relação entre nossos personagens. Assistir e estudar esses diálogos, nesse momento de pré-escrita, contribuiu para uma maior compreensão de nosso próprio material e de como poderíamos vir a desenvolvê-lo.

*Quem tem medo de Virgínia Woolf?*⁸⁰ (1966) é outro filme que viríamos a tomar contato apenas numa futura etapa de nosso processo de criação – por isso não está presente na lista citada acima –, mas sobre o qual falarei já nesse momento, pois se assemelha muito em sua estrutura narrativa a Deus da Carnificina, e que também é, coincidentemente ou não, uma adaptação teatral.

Esses três filmes citados acima colaboraram para o desenvolvimento da estrutura de diálogos que começaríamos então a desenvolver, e para um melhor entendimento da relação conflituosa de nossos dois personagens que aos poucos se revelavam para nós. Definimos assim que nossa dramaturgia se desenvolveria a partir do desvelamento e desnudamento desse casal, que ao início se apresentam com suas máscaras sociais, como dois personagens em um teatro, representando um papel que aos poucos se esvai, revelando por trás das máscaras os humanos com todos seus defeitos, por trás dos personagens os atores que não suportam mais o peso da dissimulação, e todos os panos caem, dando luz aos conflitos escondidos no breu dos bastidores.

Posso afirmar que todas as outras obras de referência às quais nos valemos foram sujeitas a esse processo de *Bricolage*, pois interferiram diretamente na construção e estruturação de nossa dramaturgia. Porém, de algumas delas nos valemos de maneira diferente e, diria, mais objetiva e declaradamente, a partir da *Apropriação* de partes dessas obras em nossa própria obra.

⁸⁰ Dirigido por Mike Nichols, é uma adaptação da peça teatral escrita por Edward Albee.

2.4.2. Apropriação

A *Apropriação*, segundo conceito de intertextualidade trabalhado, diz respeito à utilização de um texto ou referência específica *ipsis litteris*, tal como está escrito, ou tal como é – tomar uma referência e apresentá-la fora de seu contexto inicial, mas em seu formato original.

Durante nosso processo de investigação dessas obras supracitadas, passamos a recolher partes e fragmentos textuais, diálogos de filmes, ou mesmo a transcrever a descrição de algumas cenas que pareciam dialogar com nosso projeto e acabamos por nos apropriar de alguns deles em nossa dramaturgia.

Isso ocorreu com fragmentos de textos de Shakespeare, *Um Bonde Chamado Desejo*, *Monólogo para um Cachorro Morto*, e um monólogo completo de *A Gaivota*, onde a personagem *Nina* representa a cena para uma plateia ilustre, que foi inserido em seu contexto teatral, como memória de uma das montagens em que nossa personagem (ELA) atuou.

O mesmo se passa com os filmes *Depois do Ensaio* e *O Sacrifício*, que além de nos apresentarem um ambiente teatral, habitado por diretores e atrizes, com o qual se assemelha nosso trabalho, ainda nos propiciou alguns diálogos memoráveis que se ajustaram oportunamente à nossa dramaturgia.

Poderia esmiuçar como cada uma dessas referências foram apropriadas por nossa dramaturgia, mas a descrição ficaria por demais extenso a ponto de tornar-se inútil. Por isso utilizarei apenas o exemplo de *Depois do Ensaio* para explicitar como esse processo de Apropriação se deu.

No filme *Henrik Vogler* (Erland Josephson⁸¹), um consagrado e perfeccionista diretor teatral que costuma permanecer no teatro após os ensaios, dialoga com as personagens de Anna (Lena Olin⁸²), a promissora atriz de sua nova montagem, e Raquel (Ingrid Thulin⁸³), mãe de Anna, já falecida, que em outros tempos interpretou o papel que hoje é da filha. Deste, selecionamos fragmentos de discurso e diálogos dos quais alguns foram utilizados

⁸¹ Erland Josephson (1923 - 2012) foi um autor e ator sueco de origem judaica, conhecido pelas suas atuações em filmes dirigidos por Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky e Theo Angelopoulos, entre outros. Também publicou várias novelas, contos, poesias e peças, e dirigiu alguns filmes para o cinema.

⁸² Lena Maria Jonna (1955) é uma atriz sueca cuja carreira cinematográfica se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos. Fez pequenas participações em filmes de Ingmar Bergman.

⁸³ Ingrid Lilian Thulin (1926 - 2004) foi uma atriz sueca. Atuou em muitos filmes de Ingmar Bergman.

em nosso processo de exploração cênica e desenvolvimento textual, como estes que apresento abaixo.

1. Henrik - Depois dos ensaios, gosto de ficar um tempo no palco para pensar calmamente naquele dia de trabalho. Nas horas entre a tarde e o começo da noite, quando o grande teatro está quieto e abandonado. (...) Quando olho em volta, não me reconheço.
2. Anna - Li uma entrevista na qual você explicava que essa era nossa única vida e que "antes" e, especialmente, "depois" não existiam. Você disse que esse entendimento lhe confortava. Você certamente tem um senso de ironia!
3. Henrik - Na minha idade, às vezes me inclino e repentinamente minha cabeça está em outra realidade. Os mortos não estão mortos. Os vivos parecem fantasmas. O que era óbvio há um minuto é peculiar e impenetrável. Ouça o silêncio nesta sala. Imagine toda a energia espiritual, todas as emoções, reais e encenadas, risos, raiva, paixão, e sei lá mais o quê. Tudo isso ainda está aqui... encapsulado... Vivendo uma vida secreta e ininterrupta. Às vezes, os ouço. Sempre os ouço. Às vezes, acho que os vejo.
4. Raquel - Como me protegerei do mundo se não atuar na vida?
5. O peso está nos seus braços, nos seus ombros e no quadril.⁸⁴

Estes fragmentos, inseridos em momentos pontuais de nosso texto, serviram de estímulo para o processo de escrita, que em nenhum momento esteve desvinculado da experimentação em cena, sendo o texto constantemente modificado por novas propostas dos atores, da direção, ou mesmo pelos responsáveis diretos pela escrita a partir da observação do que surgia nos ensaios. Por isso muitos dos fragmentos, a princípio apropriados e inseridos no texto em seu formato original, acabaram por sofrer modificações, cortes e reapropriações até chegarmos a um resultado final.

Assim, hoje, identifico que nosso texto, no formato atual, incorpora as seguintes passagens dos fragmentos citados acima:

*ELE - Quando olho em volta, não me reconheço,*⁸⁵

⁸⁴ Fragmentos retirados do filme Depois do Ensaio de Ingmar Bergman. O documento com a seleção completa de diálogos selecionados pela equipe de nosso espetáculo pode ser encontrado nos anexos desse trabalho.

⁸⁵ Fragmento retirado do texto final de Liquidados presente nos anexos desse trabalho.

do fragmento 1 que sofreu claramente um grande corte;

*ELA - O conheci quando li uma entrevista sua, em um desses jornais, na qual explicava que essa era nossa única vida e que o "antes" e o "depois" de qualquer espetáculo não existiam,*⁸⁶

do fragmento 2 que sofreu cortes e modificações.

O fragmento 3 que sofreu cortes e modificações, ainda passou por um processo de reapropriação, se apresentando em duas falas distintas e bem diferente do original, mas ainda carregando aspectos que facilmente nos remetem à sua origem:

*ELA - Mas eu sempre o vejo! Às vezes até o ouço e... como um vulto! Mesmo com muita luz, essa luz forte que cega e... um vulto...;*⁸⁷

e também,

*ELA - Ouça a confusão que fazem nesta sala! Mal permitem escutar a música!*⁸⁸

Já o fragmento 4 é exemplo de uma das transcrições que foram inseridas sem maiores modificações, e o fragmento 5 representa aqui aquelas que foram inseridas inicialmente, mas que no decorrer do trabalho de escrita acabaram por ser eliminadas.

Alguns fragmentos foram apropriados e modificados em sua estrutura, pela necessidade de se alterar o sujeito da oração, como por exemplo:

*Henrik - Você quer que eu a convença de que é apropriada para o papel.
Anna - Esse é o meu trabalho! O doce segredo da nossa relação!*⁸⁹

Substituindo-se por:

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Fragmento de Depois do Ensaio.

*ELA - Você queria que eu me convencesse de que era adequada pro papel.
ELE - Esse é o meu trabalho. O segredo da nossa relação.*⁹⁰

E outros foram apropriados e modificados apenas em seus contextos, como:

*Henrik - Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios!*⁹¹

que se tornou,

*ELE - Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios e preparativos para essa festa!*⁹²

e por fim,

*É provável que não faça isso do jeito que você quer,*⁹³

que inserimos numa relação direta com a dança onde ELE tenta conduzir ELA numa breve tentativa de dominação.

2.4.3. Paródia

Por último, um fragmento que nos leva à outra espécie de referenciais que nos foram muito importantes. Henrik diz: *A palavra, o ator, o espectador. Só isso é necessário. A única condição para o milagre acontecer*⁹⁴. Passagem que nos remeteu à frases marcantes de vários autores, encenadores e pensadores em teatro que também foram apropriadas por nós, às quais todos aqueles que trabalham com teatro estão acostumados a ouvir frequentemente. Das quais nos utilizamos como verdadeiros chavões, reforçando alguns clichês, o que nos aproxima por essa vez da *Paródia*.

⁹⁰ Fragmento do texto final de Liquidados.

⁹¹ Depois do Ensaio.

⁹² Liquidados.

⁹³ Trecho presente em Depois do Ensaio e Liquidados.

⁹⁴ Depois do Ensaio.

A *Paródia* consiste na repetição de uma referência específica modificando-a, a partir de um modelo de inversão e revisão crítica, causando algum efeito de estranhamento, ou mesmo de comicidade, que só funcionará mediante o conhecimento prévio da referência inicial pelo destinatário da mensagem – o público, o leitor, etc – seja essa uma referência externa à obra, ou mesmo interna.

Em nossa dramaturgia foram inseridas muitas referências à frases e conceitos famosos da arte teatral, estes facilmente reconhecíveis àqueles que trabalham na área ou possuem algum conhecimento mais aprofundado sobre o assunto. Percebemos ao apresentar nosso texto a alguns parceiros de trabalho, que o efeito da *Paródia* acontecia, mas tínhamos de ter clareza também de qual seria o efeito sobre o público leigo mediante essas referências tão específicas. A solução encontrada foi a de nos utilizarmos da repetição constante dessas referências, como frases de efeito, tornando-as cada vez mais vazias e sem sentido ao longo da peça, liquidando-se como nossos próprios personagens. Algumas dessas passagens:

ELE – Porque no teatro precisamos apenas de uma cadeira e um espaço vazio... Com isso já podemos realizar a nossa magia.

ELE - Você já sabe! Stanislavski, memória emotiva, aquilo tudo. Vamos despertar alguma emoção aqui, que eu já me sinto como um moribundo.

ELE - Já é alguma certeza. Um espetáculo só precisa de um bom final. Pode começar mal e se desenvolver porcamente, mas um bom final o tornará um espetáculo inesquecível.

ELE – (No escuro. Caminhando entre as cadeiras dos convidados) Lembre-se que para além de você, de mim, de nós, todo o resto é supérfluo, desnecessário. Pra que haja evento, lembranças, relacionamentos... me acompanha? Pra que haja vida, vida na vida, vida no teatro... pra que haja teatro! Precisamos apenas de um espaço vazio e duas pessoas, uma a viver e outra a observar.

ELE - (ELE se senta e com ar afetado continua) Como vocês podem ver, essa não passa de uma cena de melodrama do tipo mais exagerado, puro dramalhão. O que traz peso dialético à cena é a percepção do público de que você não chora por... não chora pelo casamento falido, o marido violento, opressor, nem mesmo pelos ferimentos físicos e emocionais, mas sim pela cadeira quebrada. Esse é o ponto! A cadeira! Se concentre nisso! Concentre-se na cadeira.

ELA - Você sabe que me recuso a aceitar o teatro. Você ama o teatro. Você se vê a si próprio a serviço da causa sagrada da Arte. Ora, em minha opinião

o teatro é uma perfeita rotina imbuída de puro convencionalismo. (Para si) “Imbuída”... olha que coisa mais... mais teatrinho! Você gosta de um foco de luz e palavras vazias que preenchem de algum sentido a vida das pessoas, mas gosta disso em mim. Me sinto bem, mas não morreria por isso... nem morta!⁹⁵

Ou ainda quando nos valemos de uma frase para logo depois modificar seu sentido. Como no caso de um fragmento de *Ricardo III* utilizado em um momento de delírio do personagem *ELE* causado pela abstinência. *ELE – Meu reino por um cavalo! Meu reino por um cigarro!*⁹⁶

Importante esclarecer que toda essa etapa de estudo das novas referências literárias e cinematográficas não se deu do dia para a noite, levamos muito tempo dedicados a ela, e durante esse período ainda mantínhamos constantes ensaios onde íamos aos poucos desenvolvendo nossa dramaturgia textualmente.

Interessante pensar que durante esse período nosso dramaturgo se posicionou de forma a desenvolver conosco a partir dessas novas referências, das discussões e de nossas escolhas em sala de ensaio um trabalho muito próximo do que se compreende como a função do dramaturgista⁹⁷.

Sustentado historicamente, na origem, pelo exemplo de Lessing⁹⁸, essa figura tem hoje uma função ainda ambígua, que se altera de grupo para grupo, variando de um simples consultor teórico a alguém que se confunde, no trabalho desenvolvido ao longo do processo de ensaio, com o próprio dramaturgo. O que é interessante notar a esse respeito é o fato de que esse profissional, incorporado circunstancial e permanentemente ao grupo, na sua versão mais completa, endossa a ênfase na compreensão do projeto de espetáculo como um processo de construção continuada. Além do mais constitui um catalizador interno que impede que o grupo se torne impermeável às contribuições críticas. (GARCIA, Silvana; in DIAZ, Enrique; 2011, p.230)

⁹⁵ Fragmentos do texto final de Liquidados.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Tradução aportuguesada da palavra alemã *Dramaturg* que se distingue de *Dramatiker*, o autor de peças. Etimologicamente, o termo *Dramaturg* significa *poeta da cena*

⁹⁸ Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) foi um poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado como o primeiro *dramaturg* e um dos maiores representantes do Iluminismo. Suas peças e seus escritos teóricos exerceram uma influência decisiva no desenvolvimento da literatura alemã moderna, da qual é considerado fundador.

Dessa maneira, contribuiu positivamente ao ampliar nossos referenciais e possibilitar um pensamento crítico em relação ao material dramaturgicamente que possuíamos, revelando assim novos caminhos e possibilidades para a criação, antes de voltarmos a nos dedicar a construção dramaturgicamente, ou mesmo a escrita textual.

Possuindo um desenho quase completo do que pretendia ser o espetáculo, com base naquele primeiro roteiro de ações utilizado no ensaio aberto, houve a partir de então mais liberdade para fazer cortes, mudanças, trabalhar a dramaturgia como um verdadeiro quebra-cabeça.

Passou-se então um longo período em que a inter-relação texto-cena teve importância primordial. Dramaturgia textual e dramaturgia da cena eram construídas concomitantemente e uma influenciava a outra numa troca constante, circular e simbiótica. Todo material levantado em cena era transcrito e assim reverberava em novas mudanças e proposições textuais que logo eram experimentadas em cena e dessas experimentações novas proposições cênicas surgiam.

2.5. O Espaço da Criação (É Coletivo ou Colaborativo?)

Examinemos um quadro. Observamos nele a figura de um Dramaturgo, presente e atento, em sala de ensaio, a todo acontecimento potencial, às ações dos atores – que constroem dramaturgias corporais, vocais, sonoras –, e às proposições e conduções de um diretor – que orchestra os diversos elementos da cena, dos atores aos objetos, potencializando o surgimento de *Sentidos* em cena. Observamos, portanto, aqui, atores e um diretor dividindo as funções autorais do espetáculo com o dramaturgo.

Sua marca na encenação é, portanto, inegável, tanto na fase preparatória quanto na realização concreta (interpretação do ator, coerência da representação, encaminhamento da recepção, etc.). Após alguns anos, seu papel não é mais o de ser o preposto do discurso ideológico e, sim, o de assistir o encenador na sua pesquisa dos possíveis sentidos da obra. (PAVIS, 2008, p.117)

Cabe à equipe, por conseguinte, esboçar o mapa, com todas as direções pertinentes ao percurso que se pretende trilhar, para esmiuçá-lo e detalhá-lo promovendo

assim uma viagem cada vez mais precisa, porém aberta, da qual ninguém conhece o destino final ou como chegar lá. Orienta-se assim, aos atores e diretor, acerca das decisões dramáticas para estruturarem e decidirem o que conservar e o que eliminar das improvisações.

A tríade ator, diretor, dramaturgo é base para nosso entendimento da criação dramática neste trabalho. Funções que podem se apresentar muitas vezes diluídas ou bem definidas. Nessa perspectiva nos aproximamos dos conceitos de *Criação Coletiva*⁹⁹ e *Processo Colaborativo*¹⁰⁰, sem necessariamente nos guiar pelas características de um ou de outro. Cabe aqui como norteador o entendimento desses conceitos que contagiaram a criação cênica contemporânea, proliferando, arraigando-se e remodelando-se em sua genética.

Durante algum tempo, especialmente na primeira década do século XXI, esses conceitos tornaram-se notórios, e muito se buscou enquadrar os trabalhos dos artistas da cena em um dos dois procedimentos, rotulando seu processo criativo e muitas vezes buscando adequar-se; mas o ato de criação é vivo e imprevisível, não pode ser planteado. Os conceitos de *Criação Coletiva* e *Processo Colaborativo* nasceram da prática e da observação, para apenas posteriormente serem estudados e sistematizados, não o contrário.

Particularmente, consideramos que o processo de criação em *Liquidados* não corresponde aos atributos de um ou de outro, mas carrega características pertencentes aos dois, guia-se por um caminho coletivo/colaborativo, mas moldando-se a partir das demandas da criação. É perceptível, ao se analisar a criação cênica de alguns artistas contemporâneos, que esse fenômeno é bastante recorrente. Difícil hoje compartimentar em apenas duas “gavetas” os diversos procedimentos criativos, pois se pulverizaram e oportunizaram novos caminhos para a criação cênica.

⁹⁹ Método de criação artística onde o espetáculo “não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência, o texto é fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações. O trabalho *dramático* segue a evolução das sessões de trabalho: ele intervém na concepção do conjunto por uma série de ‘tentativas e erros’. Às vezes a desmultiplicação do trabalho chega a deixar para cada ator a responsabilidade de reunir os materiais para sua personagem (Théâtre de l’Aquarium) e de integrar-se ao conjunto somente no fim do percurso.” (PAVIS, 2008, p.79)

¹⁰⁰ “Os procedimentos criativos do processo colaborativo não diferem muito da criação coletiva. As variações ocorrem, muitas vezes, no que tange às intervenções e aos estímulos da direção e da dramaturgia – que pode periodicamente criar, recriar e alterar propostas de cenas a serem (re)experimentadas pelos atores durante os ensaios. E nada impede que cenas inteiras criadas pelos atores estejam presentes quase que integralmente no espetáculo” (NICOLETE, 2002, p.322).

Por espaço podemos nos situar ainda geograficamente, o que afeta a criação no que concerne a fatores culturais, linguísticos, políticos, etc.. Propriamente, os procedimentos de Criação *Coletivo* e Processo *Colaborativo* são compreendidos como intercambiáveis em muitos ambientes teatrais, dividiram-se e foram amplamente estudados individualmente a partir de experiências desenvolvidas em solo brasileiro, e latino-americano, entre as décadas de 1960 e 1990, mas em muitos países, especialmente na Europa e América do norte, recorrentemente são identificados como termos diferentes mas similares.

Alguns estudos esclareceram as diferenças e semelhanças existentes entre os dois conceitos e suas particularidades. Encontra-se em textos escritos por autoras como Sílvia Fernandes (2001), Adélia Nicolete (2002), Stela Fischer (2003), Rosyane Trotta (2007), dentre outros, que analisam o surgimento dos termos e suas características a partir de propostas cênicas de grupos brasileiros nas últimas quatro décadas do século XX.

Resumida e superficialmente, a *Criação Coletiva* possui raízes em solo latino e norte-americanas, e difundiu-se entre grupos teatrais no Brasil a partir dos anos 1960 sobre forte influência ideológica e estética de artistas como *Santiago Garcia*¹⁰¹, do *Teatro La Candelária*, de Bogotá, e de *Judith Malina*¹⁰² e *Julian Beck*¹⁰³, fundadores do *Living Theatre*¹⁰⁴ em Nova York, apenas para citar alguns dos mais expressivos.

O termo *Processo Colaborativo* foi cunhado na década de 1990 por *Antônio Araújo*¹⁰⁵ para identificar o modo de trabalho desenvolvido em seu grupo *Teatro da Vertigem*¹⁰⁶ durante a criação dos três espetáculos da reconhecida *Trilogia Bíblica*¹⁰⁷. A partir de então, o processo colaborativo diferiu-se da criação coletiva com base em algumas características e procedimentos que foram amplamente estudados.

¹⁰¹ Santiago Garcia (1928) é ator de teatro e cinema, dramaturgo, diretor teatral e pintor, nascido em Bogotá, Colômbia. Em 1966 fundou La Casa de la Cultura, hoje Teatro La Candelária, do qual sempre foi diretor.

¹⁰² Judith Malina (1923-2015) foi uma atriz estadunidense de teatro e cinema, escritora e diretora teatral. Uma das fundadoras do The Living Theatre.

¹⁰³ Julian Beck (1925-1985) foi um ator estadunidense ligado a movimentos de vanguarda, diretor teatral e poeta. Um dos fundadores do The Living Theatre.

¹⁰⁴ The Living Theatre é uma companhia de teatro off-Broadway fundada em Nova York em 1947.

¹⁰⁵ Antônio Carlos de Araújo Silva (1966) é diretor e encenador ligado ao Teatro da Vertigem. Professor de direção na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP.

¹⁰⁶ Grupo teatral criado em 1992 que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramática.

¹⁰⁷ Trilogia formada pelos espetáculos *Paraíso Perdido*, 1992, com dramaturgia de Sérgio de Carvalho; *O Livro de Jó*, 1995, com dramaturgia de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, 2000, com dramaturgia de Fernando Bonassi; espetáculos desenvolvidos a partir de temas ligados à ética e religiosidade.

Elencados por Rosyane Trotta (2007, p.14) em um quadro comparativo como parte de um artigo publicado na revista *Cavalo Louco*¹⁰⁸, o paralelo entre as duas linguagens pode ser facilmente compreendido. Tomamos emprestada essa análise para fazer uma breve apreciação das particularidades da criação em *Liquidados*:

- “O texto não existe antes do processo” (Ibidem) em nenhum dos dois procedimentos, como é o caso de *Liquidados* se considerarmos o texto final, mas o processo teve origem a partir de um texto pré-existente, o que inicialmente não desconfigura o processo, afinal foi utilizado apenas como mais um dos muitos recursos criativos. Para melhor condizer com a análise desse trabalho poderíamos trocar *texto* por *dramaturgia*, portanto, *a dramaturgia não existe antes do processo*.

- Quanto à relação dos atores com o diretor, na *Criação Coletiva* “os atores e o diretor elaboram em conjunto a concepção, a construção e a produção do espetáculo” (Ibidem), já no *Processo Colaborativo* “os atores participam da construção do espetáculo” (Ibidem) a partir de improvisações, composições de cena e workshops, a concepção do espetáculo fica a cargo do diretor. Nessa perspectiva o processo de *Liquidados* se aproxima da *Criação Coletiva*, visto que os atores foram responsáveis desde o início por sua concepção e construção, contando no primeiro momento de exploração com a colaboração de uma *diretora provocadora* que guiou as sessões de improvisação e posteriormente de um *diretor de cena*, que facilitou escolhas relativas à encenação.

- Na *Criação Coletiva* “elimina-se o dramaturgo como função específica e especializada” (Ibidem), o que aproxima o processo de *Liquidados* do *Colaborativo* uma vez que o dramaturgo está presente no processo de criação, porém não de

¹⁰⁸ Revista semestral editada em Porto Alegre - RS, pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

maneira especializada, afinal um dos atores também divide a função com o dramaturgo.

- No *Processo Colaborativo* “o ponto de partida para a experimentação cênica e para a criação do texto é o projeto apresentado pelo encenador” (Ibidem) o que difere do processo de *Liquidados* onde “a proposta é criada pelo grupo” (Ibidem), assim como na *Criação Coletiva*.
- Em *Liquidados* a relação entre *texto e cena*, ou *escrita cênica*, ou *dramaturgia da cena* e *dramaturgia textual* não encontra divergência com nenhum dos dois processos, pois assim como em alguns momentos “o texto emerge da cena” (Ibidem) em outros, especialmente na última parte do processo, “o texto é construído em diálogo com a cena” (Ibidem). E as escolhas ligadas à dramaturgia cabem tanto ao dramaturgo quanto aos atores e direção.
- Texto e cena em *Liquidados* não são instâncias indissociáveis, como na *Criação Coletiva*, mas dramaturgia e cena, sim, caminham juntas. O texto do espetáculo pode ser criado separadamente em certo momento da criação, mas a dramaturgia como um todo sempre esteve relacionada com a cena, o texto é entendido aqui apenas como mais um elemento dramático. E a forma como opera o diálogo entre texto e cena cabe a todos, atores, diretor, e inclusive ao dramaturgo.
- O grupo se formou por afinidade entre os participantes, mas as funções já estavam determinadas desde o início, algumas pessoas se juntaram ao grupo posteriormente para assumir alguma função específica, não a convite de um diretor, mas dos próprios atores. O que difere dos dois tipos de processo.
- E quanto ao campo autoral? É coletivo ou plural? Talvez tencione mais para o conceito plural por existirem funções bem definidas, mas as decisões e escolhas

autorais cabem a todos e possuem peso idêntico, independem das rédeas de um diretor, ou das acepções de um dramaturgo, portanto a autoria se propõe coletiva.

Essa última questão só reafirma que nosso processo não se enquadra em nenhum dos dois conceitos, e ainda assim dialoga com os dois, apropriando-se do que interessa a esse processo específico.

2.6. A Dramaturgia da Encenação

Improvisação também pode ser entendida como uma busca permanente de criação de sentido em cena. Portanto, uma forma de criação de dramaturgia, ou uma célula de dramaturgia. Vale pormenorizar aqui que *Sentido* e *Significado* são conceitos que muitas vezes se confundem, mas seguem por caminhos distintos. Podemos compreender o *Significado* seguindo por uma direção orientada, um caminho preciso, pertencente à ordem do conhecido, do identificável. Já o *Sentido* é-nos apresentado sempre como produto e efeito, nunca um princípio ou origem. Não pretende ser descoberto, restaurado, mas efetiva-se como novidade. Escapa da experiência possível, previsível, para alçar uma experiência real. Assim podemos entender que o *Sentido* nasce de *Acontecimentos*, compreendidos como “a representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador” (PAVIS, 2008, p.06).

Ao se deslocar, ao fazer um gesto, dizer uma palavra, ou mesmo ficar parado e em silêncio, o ator está sujeito a gerar acontecimentos que, orientados em um canal de linguagem, criam sentido. É composição em tempo real – a partir de seus movimentos, sons, em relação a outros corpos, objetos, espaço, arquitetura, se compõe a *Ação*.

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais. (Ibidem, p.02)

O papel do diretor/encenador e do dramaturgo durante o processo de exploração improvisacional passeia entre as funções de provocar, orientar, reger, por um lado, e por outro de catalogar os acontecimentos e imagens poéticas pertinentes, circunscrever o terreno da encenação, e deliberar quais os melhores caminhos a se percorrer, sempre vislumbrando os sentidos que saltam da experiência. Se apropriando do material físico e sensível criado pelos atores como um rascunho de ações para futuras propostas de composições de cenas, workshops, etc.

Nas palavras de Peter Brook,

A intuição amorfa começa a tomar forma no encontro com essa massa de material, ao emergir como fator determinante a partir do qual algumas noções são excluídas. O diretor vai provocando continuamente o ator, estimulando-o, fazendo perguntas e criando uma atmosfera na qual o ator possa se aprofundar, experimentar e investigar. Desse modo, ele subverte, individualmente e junto com o grupo, toda a estrutura da peça. Dessas experiências vão surgindo formas vagantes reconhecíveis. Nas últimas fases de ensaio o trabalho do ator invade e ilumina uma área obscura, que é a vida subterrânea da peça; e quando essa área subterrânea é iluminada pelo ator, o diretor fica em condições de ver a diferença entre as ideias do ator e a peça em si. (BROOK, 1995, p.20-21)

Já próximos a uma etapa de nosso trabalho semelhante com o que descreve acima Peter Brook, com um rico material em mãos, já não havia muito o que desenvolver textualmente, a não ser fazer pequenos rearranjos, correções, adaptações de falas, etc. Era preciso então focar nossa atenção especialmente às resoluções da cena. Foi então que a mão do encenador, sob responsabilidade de Getúlio Gois, passou a afetar efetivamente nossa dramaturgia.

Encenação é, assim como a dramaturgia, organizadora e criadora de sentido em cena. Consideramos, portanto, aqui, o que podemos chamar de *Dramaturgia da Encenação*, a dramaturgia que nasce da encenação e afeta diretamente todas as outras camadas dramáticas.

Cabe ao encenador fazer escolhas e tomar decisões no que tange diretamente à cena, àquilo que é visto e ouvido, e como tudo será visto e ouvido. Executa um trabalho de carpintaria a partir das ações dos atores em relação direta com todos os elementos presentes em cena.

Uma vez que já possuíamos um desenho completo e detalhado do espetáculo nosso diretor teve grande liberdade para trabalhar com nossas ações e identificar os pontos em que existiam ainda camadas a serem trabalhadas dramaturgicamente, para além do texto.

Começou a propor então uma série de exercícios para desenvolver variações a partir do material cênico já existente para então selecionar estados físicos e vocais e retrabalha-los em nossas ações.

Para tanto, pedia, por exemplo, para que executássemos uma das cenas como se estivéssemos jogando tênis, e que o estímulo físico se refletisse vocalmente, e vice-versa. Assim, cenas que necessitavam ser preenchidas por estados físicos ou vocais foram ganhando corpo a partir da lapidação dos movimentos e da voz dos atores. Ou ainda quando propôs que na cena inicial, onde um descreve características pessoas do outro, o fizéssemos nos vestindo, explorando os movimentos o mais lentamente, e com a voz mais grave e baixa possível, o que nos levou a estabelecer uma cena com um tom intimista, e ações que não existiam passaram a fazer parte de nossa dramaturgia.

(...) ELE e ELA vestem roupas íntimas, simples, casuais. Deslocam em direção a duas cadeiras localizadas ao centro do espaço cênico, começam a vestir um figurino de gala, ELE veste um terno, ELA um vestido, enquanto falam)

ELA - Ele, um homem de meia idade, casado, um homem feliz...

ELE - Ela, uma década mais jovem do que eu, casada, espero que também feliz.¹⁰⁹

Sabíamos que havia um momento do espetáculo que ainda não estava muito bem resolvido, queríamos representar a revolta de ELE para com ELA e suas atitudes diante dos convidados, mas não havia material que nos agradasse. Nosso diretor me passou então a tarefa de improvisar uma cena de espancamento onde ELE ataca ELA, mas teria de ser ao mesmo tempo violento, preciso e cada movimento muito marcado. Selecionou então alguns dos movimentos e os repetimos algumas vezes, criando enfim uma partitura.

As partituras não são um código absoluto, código de acesso de uma obra de arte, como são as rubricas em uma peça, ou o caderno de direção com uma encenação anotada. Halprin insiste que as partituras funcionem a partir de

¹⁰⁹ Fragmento do texto final de Liquidados.

processos, explorações, acasos, aberturas, estados emocionais, e irracionalidade. (DUNDJEROVIC, 2007, p.158)

Esse procedimento de criação de partituras foi muito utilizado por nosso diretor nesse momento do trabalho de onde surgiu amplo material dramaturgico. Como visto no exemplo acima o procedimento se divide em duas subfases:

Exploração e síntese. A primeira é exploratória, dando aos atores a liberdade de investigar o desconhecido e de seguir seus impulsos; a segunda, é a avaliação crítica, para decidir quais elementos do processo devem ser mantidos e desenvolvidos no espetáculo (DUNDJEROVIC, 2007, p.160).

Assim que finalizamos a criação das partituras nosso diretor me pediu que às executasse descrevendo cada um dos movimentos, como indicações de ação em rubricas. Descrição que foi tomando forma durante as repetições até enfim se firmar como cena, que foi transcrita para o texto e inserida no espetáculo como um instante de delírio do meu personagem. Foram muitas as colaborações que a direção do espetáculo tomou nessa perspectiva, e talvez seja esse o melhor exemplo de como a encenação firmou presença na criação de nossa dramaturgia.

ELE – (Realiza todas as ações a seguir enquanto às descreve, ELA se deixa manipular passivamente, não sem demonstrar certa surpresa e susto diante dos atos violentos) (...) Ele a espanca, a derruba no chão, agarra pelos cabelos, a arrasta pelo salão, rasga toda sua roupa, então pega uma cadeira e quebra em sua cabeça, enquanto ainda a agride verbalmente, dizendo coisas terríveis. Você chora, implora, pede perdão mesmo nunca tendo cometido erro algum.¹¹⁰

Ainda nessa fase de nosso trabalho, Getúlio Gois estimulou fortemente a pesquisa de sonoridades da cena, ambientação, elementos cênicos, figurinos, adereços e caracterização dos personagens, o que nos inspirou a definir um recorte temporal à trama. Muitas imagens, músicas e filmes foram compartilhadas entre nós, especialmente via nosso grupo de discussão no Facebook, e dentre todo esse material se destacou aqueles que traziam referência direta aos anos 1940-50-60.

¹¹⁰ Ibidem.

Não tínhamos a pretensão de levar essa informação ao conhecimento do público, em nenhum momento buscamos evidenciar o recorte temporal no decorrer do espetáculo, foi mesmo como um dos vários segredos que nos servem de estímulo durante a criação. Esse simples ato de definir um período histórico ampliou nossa percepção e possibilidades de leitura diante de nossa dramaturgia, e mais uma vez a encenação potencializou o léxico dramático a partir das escolhas de cena.

Muitos recursos foram pesquisados e explorados como, por exemplo, músicas de filmes desse período – proposta direta da direção. Longamente executadas durante nossos ensaios, foram aos poucos trazendo nova atmosfera às cenas e algumas poucas selecionadas estão presentes no espetáculo, como: *Suite* de David Raksin¹¹¹ para o filme *Laura* (1944)¹¹², *Anthony and Cleopatra's Love* de Alex North¹¹³ para o filme *Cleópatra* (1963)¹¹⁴, e *Suite* de Franz Waxman¹¹⁵ para o filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950)¹¹⁶.

Focamos especialmente na década de 1950 a pesquisa de vestuário e caracterização – nesse momento do processo se somou à equipe o figurinista Rodrigo Oliveira. Pesquisamos muito material do período, especialmente cinematográfico, filmes, cartazes, imagens de atores e atrizes da época, e em nosso grupo de discussão no Facebook compartilhamos amplo recurso imagético, ideias e levantamos discussões sobre o material encontrado.¹¹⁷

Samuel Giacomelli

- 22 de maio de 2014

Definitivamente, e não sei como, mas nosso diretor Getulio Gois já sabia disso desde sempre, o espaço temporal de nosso *Liquidados* está enraizado lá nos idos anos 50. Estive pensando nisso, estudando isso e percebo que esse recorte abre mil portas e janelas, ilumina nosso caminho e ainda por cima põe pra tocar uma bela trilha enquanto caminhamos. Começo a dividir

¹¹¹ David Raksin (1912 - 2004) era um compositor americano reconhecido por seu trabalho em cinema e televisão. Ficou conhecido como o "Avô da Música de Cinema".

¹¹² Filme estado-unidense do gênero suspense e film noir, dirigido por Otto Preminger, baseado em livro de Vera Caspary e lançado pela 20th Century Fox.

¹¹³ Alex North (1910 - 1991) foi um compositor norte-americano de músicas de filmes.

¹¹⁴ Filme britânico, estado-unidense e suíço do gênero drama biográfico histórico, dirigido por Rouben Mamoulian (não creditado) e Joseph L. Mankiewicz e com roteiro baseado em obra de Carlo Mario Franzero.

¹¹⁵ Inicialmente Franz Waxmann (1906 - 1967) foi um compositor alemão. Emigrou para os Estados Unidos em 1935. Trabalhou com cineastas como: Billy Wilder e Alfred Hitchcock.

¹¹⁶ Originalmente *Sunset Boulevard*. É um filme estadunidense do gênero drama noir, dirigido por Billy Wilder.

¹¹⁷ Imagens publicadas no grupo de discussão do Facebook podem ser encontradas nos anexos desse trabalho.

aqui com vocês o que for interessante do que vou encontrando por aí sobre os cinquentinha. E penso que os cartazes de filmes clássicos desse período nos dão uma dica sobre por onde podemos começar a pensar nosso material gráfico.¹¹⁸

2.6.1. Cortes e Adaptações, um exercício de desprendimento

Em certo momento da criação possuíamos texto e cena muito bem estruturados e em diálogo preciso, mas o excesso de material nos pareceu então um problema. Tínhamos quase duas horas de espetáculo e muitas laudas de texto escrito, queríamos enxugar, cortar partes, para não tornar o espetáculo demasiadamente cansativo, mas estávamos apegados à nossa cria e era doloroso apagar uma vírgula sequer da cena, uma ação qualquer do texto. Não sabíamos sequer por onde começar.

Fizemos alguns estudos e, em coletivo, começamos a elencar algumas passagens que poderiam ser suprimidas, mas ainda eram muito escassas as mudanças e os cortes pouco modificavam a duração do espetáculo ou a dimensão do texto. Assim, percebemos que não teríamos grandes avanços. Foi quando o acaso colaborou.

Surgiu a oportunidade de participarmos do Festival de Cenas Curtas, e para tanto elaboramos uma cena de quinze minutos a partir da seleção daquelas que nos pareciam as cenas essenciais de todo nosso espetáculo e organizá-las de maneira a contemplar toda a estrutura dramática criada até então.

Sem que percebêssemos este era o exercício de que precisávamos para alcançar o desprendimento em relação ao material criado, visto que a partir dessa nova estruturação cênica e dramática com duração de quinze minutos, tornou-se mais fácil o jogo de remontar nosso quebra-cabeças de cenas e ações, sem que o apego pelo material nos impedisse. Afinal executávamos a lógica contrária, não estávamos escolhendo mais quais partes seriam excluídas, mas sim selecionando aquelas que deveriam permanecer para a execução de um espetáculo de no máximo uma hora de duração. Assim, os cortes deixaram de causar qualquer sofrimento. O próximo passo? Finalmente estrear!

¹¹⁸ Texto compartilhado no Grupo de Discussão do Facebook. Uma seleção resumida de postagens desse grupo pode ser encontrada nos anexos desse trabalho.

Interessante perceber hoje, como depois de algumas poucas temporadas, a dramaturgia do espetáculo ainda continuou sendo trabalhada e modificada. Ao retomar o “texto final”, aquele que atualizamos e deixamos arquivado poucos dias antes da estreia, me deparei com um texto bem diferente daquele que hoje nos acompanha em cena. Algumas palavras rearranjadas pela linguagem dos atores, outros fragmentos, parágrafos inteiros inexistentes no texto que foram recuperados pela necessidade da cena. Mais um exemplo de como a dramaturgia, compreendida em todas as suas dimensões possíveis, dentro de um processo de criação que não privilegia apenas seus aspectos textuais, torna-se livre para continuar sendo construída mesmo após a estreia, mesmo depois de ser entendida como finalizada.

Por isso faço uma última atualização desse texto, com base nas lembranças que carrego de nossa última feita, para inseri-lo como apêndice desse trabalho. Tendo em vista que ainda assim pode e deve sofrer outras transformações com o tempo, a partir de nossas novas percepções e escolhas durante os próximos ensaios ou apresentações.

2.7. Ciclos e Etapas de Criação

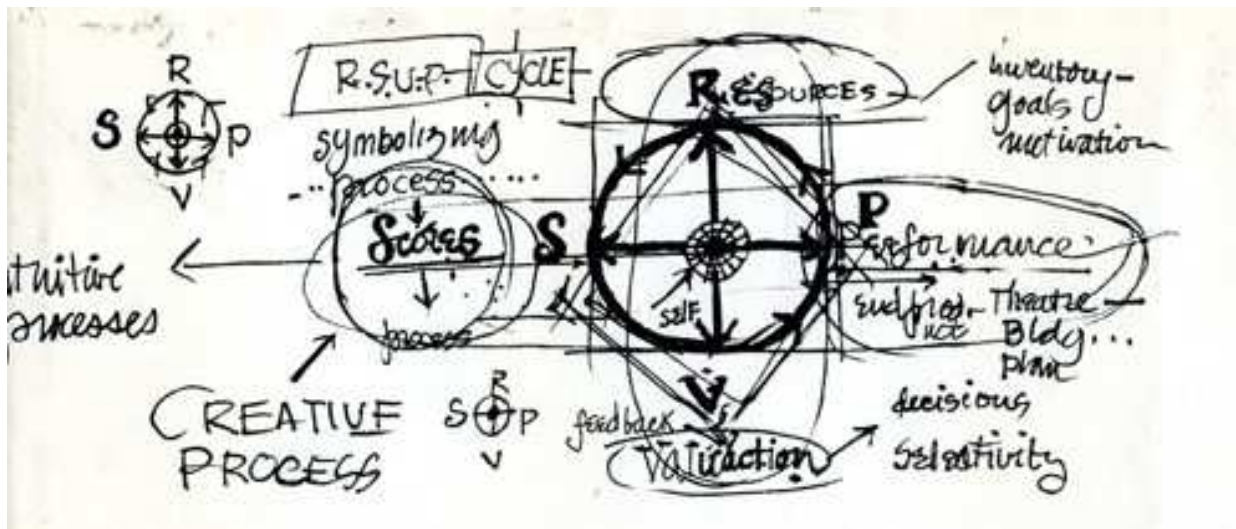
Hoje, observando à luz do propício distanciamento, são facilmente identificáveis os passos trilhados para a criação dramatúrgica de *Liquidados*. Cronologicamente relacionados abaixo, e pormenorizados em suas principais ações, permitem uma breve estruturação e compreensão das escolhas tomadas.

- Leitura – escolha de um texto a priori / leitura de mesa
- Assimilação – levantamento de material imagético, sonoro, físico, corporal, vocal, etc.
- Apresentação – leitura dramatizada / performativa
- Improvisação – trabalho em sala de ensaio / exploração dos materiais
- Composição – criação de microcenas
- Roteirização – organização lógica de acontecimentos divididos em células de cena e chaves de ação
- Ensaio Aberto – apresentação baseada em códigos de improvisação roteirizados / resultado parcial

- Pesquisa de Fontes – levantamento de material imagético e textual a partir de sessões de filmes e leituras
- Elaboração Textual – escrita / apropriação da criação *atoral* / desenvolvimento de texto em sala de ensaio
- Encenação – seleção e apuramento de material imagético, sonoro, físico, textual / criação de partituras / obra final
- Estreia – apresentação de obra ainda aberta a possíveis mudanças

Nesse ponto, é possível uma breve comparação ao desenvolvimento cíclico e o procedimento técnico desenvolvido por *Anna Halprin*¹¹⁹ em seu grupo de dança na década de 1960, os *Ciclos RSVP*¹²⁰. Por *Ciclos* compreende-se uma dinâmica não hierárquica e linear onde o processo criativo, num movimento contínuo de mudança e renovação, gera material a partir de qualquer ponto desse ciclo. “Fundamentalmente, poderiam ser aplicados em qualquer processo de criação humana e incorporar uma ampla gama de influências” (DUNDJEROVIC, p.158, 2007).

IMAGEM 11 – Esquema do *Cycles RSVP* criado por *Lawrence Halprin*¹²¹



FONTE: HALPRIN, Lawrence. *The RSVP Cycles: creative process in the human environment*. New York: George Braziller, 1969.

¹¹⁹ Ana Halprin foi uma coreógrafa e dançarina norte-americana que trouxe importantes contribuições para a dança moderna, fundadora do Tamalpa Institute.

¹²⁰ Os Ciclos RSVP se caracterizam como uma ferramenta de projeto e um modelo processual desenvolvido por Lawrence Halprin no final da década de 1960, com a colaboração da coreógrafa Anna Halprin.

¹²¹ Lawrence Halprin foi um arquiteto e paisagista norte-americano que atuou profissionalmente entre 1945 e 2009.

A sigla *RSVP* faz referência aos quatro estágios cíclicos identificados por Halprin, que são simultaneamente dependentes e autônomos entre si – *Resource* (recurso), *Score* (partitura), “*Valuaction*” (“valoração”), e *Performance* (apresentação parcial/espetáculo).

[...] organizados nessa ordem conveniente, não para indicar uma estrutura, mas para sugerir um processo de comunicação e convidar o público a responder. *Resources* são os estímulos físicos e emocionais que o ator utiliza na criação. As *Scores* estão no centro dos *Ciclos*. *Lawrence Halprin* acreditava que o processo criativo pode se tornar visível a partir de um registro do processo – *scores* (partitura). Utilizando-se do exemplo das partituras musicais, *Halprin* estendeu o significado do termo para incluir todas as tentativas e esforços humanos. Ele define partitura como a *simbolização de processos que se estendem no tempo*. O termo *valuaction* foi cunhado para sugerir a procura de *valor na ação*; nesta parte, o diretor seleciona cenas de várias partituras improvisadas para continuar a desenvolvê-las em um espetáculo. *Performance* se refere à improvisação das partituras selecionadas e é o “*estilo*” do processo. Crucialmente, a *Performance* não é um produto final que diretor e atores preparam para se tornar algo no palco, mas é, na verdade, aquele processo de tornar-se, vir a ser. Assim, o espetáculo só é relevante como resultado temporário, como algo parcial. (Dundjerovic, p.158, 2007)

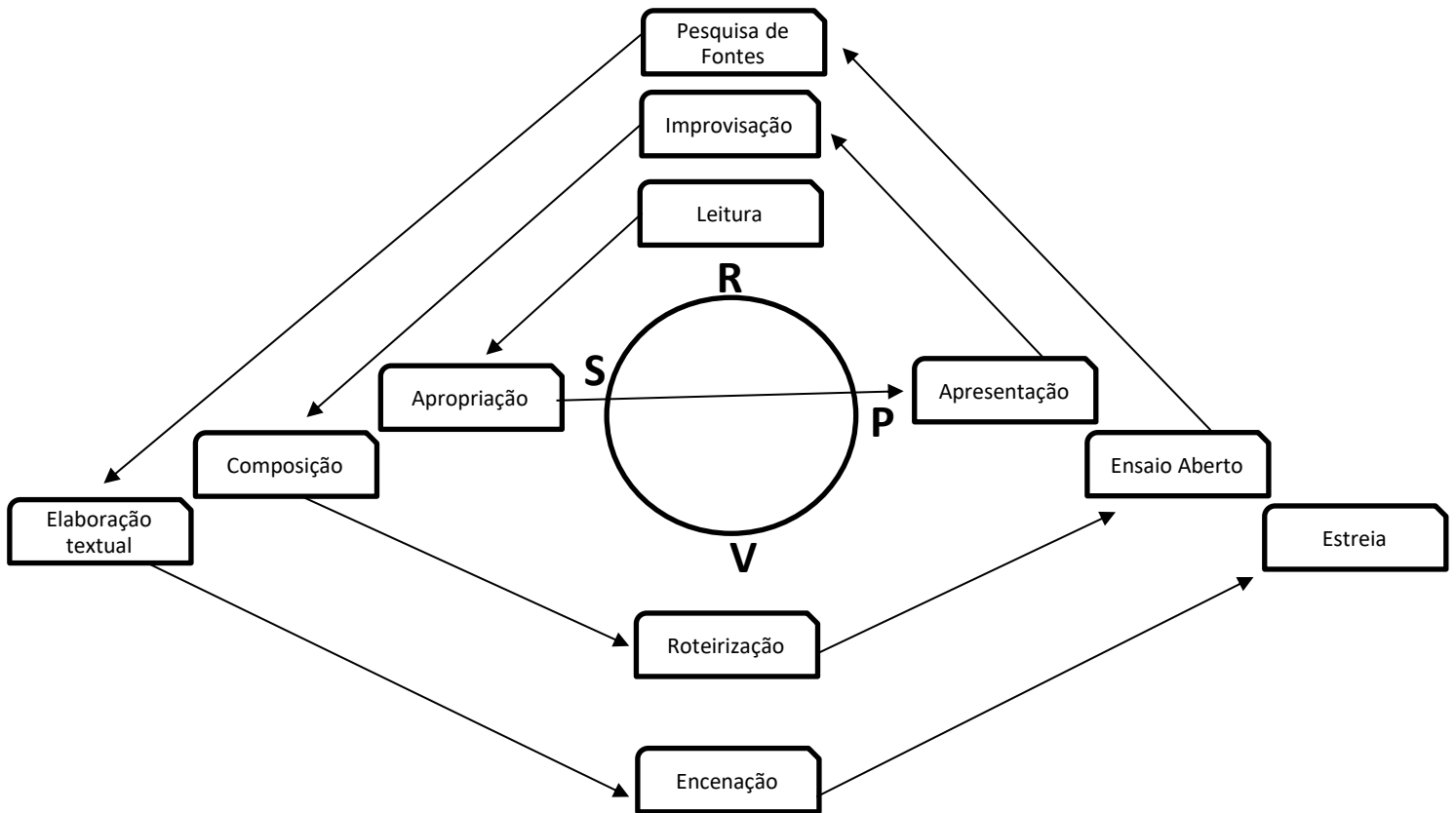
Não havíamos tomado contato com os *Ciclos* durante o processo de criação de *Liquidados*, apenas posteriormente, durante a busca de critérios pelos quais analisá-lo. Se assim houvesse sido, poderíamos ter nos guiado, compreendido, e organizado os momentos de criação de maneira mais lógica e objetiva, porém, se não contribuíram para concepção artística estão colaborando agora para sua apreciação.

Um paralelo é facilmente identificável entre as etapas de nosso processo e os quatro estágios cíclicos – Leitura (*Resource*), Assimilação (*Score*), Apresentação (*Performance*), Improvisação (*R*), Composição (*S*), Roteirização (*Valuaction*), Ensaio Aberto (*P*), Pesquisa de Fontes (*R*), Elaboração Textual (*S*), Encenação (*V*), Estreia (*P*).

Analisando o processo de maneira mais detalhada poderemos identificar que as variações por estágios cíclicos foram bem mais complexas, pois a criação de maneira acidental e inconsciente nos vai guiando por caminhos imprecisos. Importante compreender que esta é, agora, apenas uma tentativa de estruturação, que nem com todo empenho e dedicação poderá descrever o processo criativo minuciosamente em toda sua complexidade. E que só poderemos falar de dramaturgia, neste trabalho, considerando todas as dimensões

relacionadas à criação de um espetáculo. Por isso, compreender cada etapa da criação à luz dos estágios cíclicos nos será pertinente.

IMAGEM 12 – Etapas de criação de Liquidados no esquema dos Ciclos RSVP



FONTE: Arquivo Pessoal

2.8. O Corpo da Dramaturgia - Espaço Material e Espaço Ficcional

Agora que já compreendemos melhor o ambiente em que se deu a criação dramática de *Liquidados*, podemos retomar o entendimento de como os *Viewpoints* serviram a esse processo de criação. Tomemos a princípio os Vps relativos ao Espaço (Relação Espacial, Forma, Gesto, Arquitetura e Topografia).

Anne Bogart descreve em seu livro muitos exercícios focados em cada um dos Pontos de Vista. Não esmiuçaremos aqui os estudos sobre a prática dos Vps, mas buscaremos refletir sobre como podem contribuir na prática criativa voltada à dramaturgia.

Os *Viewpoints* de Bogart relacionam-se diretamente com o *Espaço Material*, que podemos apresentar aqui em justaposição ao *Espaço Ficcional*. O primeiro relacionado diretamente à materialidade, o segundo ao imaginativo, ao ideal, relativo à noção de ideia, de conceito. Ao tratarmos do conceito de *Dramaturgia* é tentador estabelecer uma relação direta com o ficcional, à história contada, à narrativa, ou seja, a elementos que nos conduzem diretamente ao texto dramático. É natural cairmos repetidamente nessa armadilha, pois ela nos foi afirmada e reafirmada, ou até mesmo imposta, durante muito tempo acerca da aceção dramática. Mas este estudo propõe uma apreciação da *Dramaturgia* voltada especialmente à materialidade da cena, sem negar sua personalidade plural.

Ao tratar da *Relação Espacial*, Bogart refere-se diretamente aos corpos presentes no espaço relacionando-se direta ou indiretamente a partir de elementos espaciais como distância/proximidade e alturas/níveis. A princípio podemos entender por corpos presentes os intérpretes que dialogarão diretamente com a composição da cena, criando e recriando-a, mas em um segundo momento do trabalho Anne Bogart enumera os demais corpos presentes no espaço para além dos atores, tais como objetos cênicos, cenografia em geral, iluminação, a luz e a escuridão, sombras, cores, fumaça, sons, ou mesmo o espaço vazio. Portanto, por corpos, podemos compreender todo e qualquer elemento presente em cena, incluindo o texto falado, e mesmo o *Corpo da Dramaturgia*.

O *Corpo da Dramaturgia* é como o fogo que nasce do atrito entre dois corpos (Espaço Material) que gera uma faísca (Espaço Ficcional), provocando a combustão desses corpos, sua transformação. O *Corpo da Dramaturgia* deve ser entendido, portanto, como elemento transformador da cena, agente gerador de acontecimentos, criador de sentidos.

Todo artista cênico habituado ao trato improvisacional, tem intimidade com este fenômeno. É facilmente identificável em sala de ensaio, quando da ação de dois atores relacionando-se, brilha uma centelha de sentido, que apropriada e trabalhada poderá se tornar material dramatúrgico.

Um procedimento inicial, muito trabalhado por nós desde os primórdios de nossos estudos acerca dos VPs, é o simples exercício de caminhar e parar, que está amplamente presente nos primeiros exercícios propostos por Bogart. A partir dessas atividades comuns e cotidianas podem-se somar e reorganizar todos os *pontos de vista*, como por exemplo variações de *Andamento*, do lento ao rápido, e ainda outras regras simples como começar a caminhar e parar em grupo em uníssono – trabalhando a Resposta Cinestésica –, deslocar-se apenas em linhas retas, como em tabuleiro ou raias individuais – explorando a Topografia –, etc.

Exercícios simples como esse já podem gerar essa centelha de onde surja o *Corpo da Dramaturgia*. Bogart estrutura seu trabalho de maneira a desenvolver no intérprete a capacidade de dizer muito executando o mínimo. Por isso o estudo de atividades tão simples como caminhar e parar se apresenta de forma tão interessante ao processo criativo, pois a partir de um recurso limitado o intérprete pode desvendar um universo de possibilidades. Assim como o náufrago que esfrega dois gravetos e faz nascer o fogo. O que pode ser, à olhos leigos, vislumbrado magicamente, mas é verdadeiramente fruto de muito esforço, pesquisa e horas de trabalho. É na repetição do procedimento e no direcionamento dessas pequenas faíscas que se pode enfim acender uma fogueira.

Caminhar e parar se apresenta, portanto, como atividades próprias do *Espaço Material*, mas somados a esse simples deslocamento de corpos, outros recursos espaciais e temporais, como as distâncias, proximidade e afastamento, direções, andamentos (ou velocidades), durações, resposta cinestésica, relação com a arquitetura e topografia, todos entendidos como *pontos de vista* possíveis para a improvisação, começam a se desdobrar em leituras de sentido diversas, ampliando o *Espaço Ficcional*, o que trará corpo, finalmente, à dramaturgia.

Podemos fazer aqui um paralelo ao trabalho de Stanislavski que apresenta essa questão diferenciando a *atividade física* da *ação física*. Atividades se relacionam à execução

de tarefas simples e cotidianas como andar e parar, saltar, cair, e mesmo mais específicas como fumar, lavar, fazer malabarismo, acrobacias, etc. As *ações físicas* em si são necessariamente carregadas de sentido, ou seja, são o material para a composição de nosso *Corpo da Dramaturgia*. Assim, o caminhar e parar só se tornará ação se, junto com o caminhar e parar de outros corpos, em sua relação direta com todos os componentes espaço-temporais da cena, o conjunto gerar sentido.

A Ação Física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do *texto* do ator. Por *texto do ator* entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido vale distinguir, mais uma vez, o *texto do ator* do *texto do autor* (entendendo por “autor” o criador da literatura dramática). De fato, no caso das montagens feitas a partir de textos dramáticos, a arte do ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz. (BURNIER, 2009, p.35)

Bogart enfatiza em seus *Pontos de Vista* a materialidade, ou fisicalidade, ao abandonar aqueles que dentre os seis Viewpoints de Mary Overlie são os mais relacionáveis ao *Espaço Ficcional – Emoção e História*. Propõe seu método de criação com base em atividades simples, com o objetivo de chegar indiretamente às *ações físicas e vocais*; já para Mary Overlie o caminho inverso se apresenta de maneira interessante, sendo o estímulo ficcional ponte para a criação de *ações físicas*.

Ser amplamente moldável e readaptável para os diversos objetivos da cena é um dos grandes méritos dos Viewpoints. Overlie desenvolveu seu método com base nas necessidades de criação para a dança na década de 1970 e buscou transcender em seus bailarinos a técnica, o movimento rígido do balé, ou mesmo a padronização da dança pós-moderna. Seria necessário ir além da atividade mecânica para possibilitar aos seus bailarinos desenvolver uma nova fisicalidade. Para tanto, conceitos ficcionais se apresentavam de maneira transformadora.

Quando Bogart se apropriou do sistema de Overlie, teve de adaptá-lo a sua realidade e necessidade, apesar de ter se passado apenas uma década desde então, já eram outros tempos; trabalhava por sua vez com atores, teria de migrar um sistema da dança e adaptá-lo às demandas do teatro de sua época e localidade – como é sabido, nos Estados Unidos existe entre os atores uma forte tendência de interpretação desenvolvida pelo *Actors*

*Studio*¹²², pautada em preceitos iniciais dos estudos teatrais de Stanislavski, mais especificamente no método da *memória emotiva*. E justamente para libertar seus atores desse método arraigado de completa submersão psicológica no personagem, que Bogart apostou nas atividades e pontos de vista mais tangíveis, uma vez que trabalhar conceitos como *Emoção* e *História* nessa circunstância se tornava trivial.

Hoje o método de Bogart é muito conhecido e utilizado por artistas de teatro do mundo todo, especialmente no Brasil sua prática foi bastante disseminada. Ainda hoje é bastante útil no formato como foi sistematizado por ela, afinal procedimentos no campo ficcional, relativos ao trabalho com o personagem, ainda se apresentam fortemente na formação de muitos atores.

Os modos de se trabalhar com a improvisação são muitos e esse tipo de procedimento não é exclusivo da prática dos Viewpoints. Estes foram criados a partir da percepção tácita de elementos facilitadores à improvisação e, assim organizados, facilitam a prática criativa e sua compreensão.

Foi-nos muito importante, especialmente, tomar contato com a filosofia dos Viewpoints desenvolvida por Mary Overlie, que nos guiou a outro grau de entendimento do trabalho com os Pontos de Vista. Overlie não enxerga os Vps como uma metodologia de criação, ou um parâmetro a ser seguido, ao contrário, os compreende como conceitos que sempre estiveram disponíveis aos artistas e criadores da cena, por esse mesmo motivo não assume o título de criadora dos Viewpoints, afinal eles sempre existiram, só precisavam ser organizados. Por isso entendemos o “método” de Bogart como uma reorganização, e diversas reorganizações podem e devem ser feitas, seguindo as necessidades de cada tempo, lugar, artista, obra, e quaisquer outras circunstâncias.

Sem que percebêssemos estávamos desenvolvendo nossa maneira particular de trabalhar com os Vps. Reconnectamos os Vps de Overlie aos de Bogart, pois os estímulos ficcionais nos interessavam. O Ponto de Vista da Emoção, por exemplo, nos guiou em diversas sessões com base em elementos do texto de Veronese como a paixão e ódio pelos cães. Tomando esse elemento podemos visualizar como ele se desenvolveu, tanto no ensaio aberto,

¹²² O Actors Studio é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas situado em Manhattan, na cidade de Nova Iorque.

quanto no espetáculo final. No primeiro, impulsionou especialmente o desenvolvimento de uma das células de cena e suas regras, ligado também ao ponto de vista da História onde o ódio dEle somado à paixão dEla possibilitou a criação de diversas situações onde se revelavam os cães adotados e seus pseudo suicídios. Partíamos aqui de estímulo ficcional para um resultado também ficcional, da *Emoção* para a criação da *História*. Ao passo que no espetáculo final, os cães, assim como outros aspectos temáticos trabalhados em improvisação, permaneceram apenas na fisicalidade dos atores, celebrando a passagem do espaço ficcional para a *ação física*.

História e *Emoção* tornaram a ter importância primordial, durante o posterior processo de escrita, somados a outros pontos de vista compreendidos dentro da esfera ficcional, aos quais poderíamos até mesmo chamar de Viewpoints Literários.

TEXTO, CENA, PALAVRA E AÇÃO

Como mencionado anteriormente, nosso processo de criação dramaturgica partiu da ação. Entendemos por dramaturgia neste trabalho a criação de sentido em cena. Compreendemos que existem diversas dramaturgias para além da dramaturgia textual, a dramaturgia do ator, a dramaturgia de todos os elementos da cena, a dramaturgia da encenação, que somadas constituem a dramaturgia da cena, do espetáculo.

Consideramos que todos os *corpos* presentes em cena são sujeitos criadores da dramaturgia, por isso consideramos a própria dramaturgia como um desses corpos, daí o termo *Corpo da Dramaturgia*. O *Corpo da Dramaturgia* está diretamente ligado à criação de sentido em cena e à *ação física*, é o agente transformador dos corpos. Diferente das *Atividades* e da *História/Emoção* pertence tanto ao *Espaço Material* quanto ao *Espaço Ficcional*, é o elo que os une, a argamassa entre *o que se conta* e *o que se faz*.

Os caminhos para se desvendar a dramaturgia da cena são muitos, inumeráveis, e aqui neste trabalho apresentamos um deles, com base na experiência de criação do espetáculo *Liquidados*. Nesta construção encontramos o auxílio dos *Viewpoints*, que nos facilitou a composição de *micro cenas*, e a criação de *células improvisacionais*, que testadas, roteirizadas e apresentadas ao público durante um ensaio aberto, nos possibilitou iniciar o desenvolvimento de nossa dramaturgia textual.

A concepção textual esteve sempre diretamente ligada à cena. O texto começou a ser elaborado a partir da organização dos recursos criados em cena. Partimos previamente do roteiro de ações criados para o ensaio aberto. Transcrevemos a filmagem dessa apresentação e com base nesse material começamos a lapidar o texto.

Esse momento foi de suma importância para a criação, pois a partir de então passamos a fixar as ações, as falas, o desenvolver das cenas, num processo constante de escolhas e definições do que deveria permanecer e o que seria abandonado.

Nosso dramaturgo, Muryel de Zoppa, passou a frequentar os ensaios e a trazer proposições dramaturgicas para as cenas. Passou-se então um longo período de inter-relação texto-cena. Dramaturgia textual e dramaturgia da cena eram construídas concomitantemente e uma influenciava a outra numa troca constante, circular e simbiótica. Toda mudança feita em cena era transcrita e assim reverberava em novas mudanças e proposições textuais que

logo eram experimentadas em cena e dessas experimentações novas proposições cênicas surgiam.

Se existe na verdade uma relação evidente entre texto e representação, não é sob a forma de uma tradução ou de um redobramento do primeiro no segundo, mas de uma focalização de um universo ficcional estruturado a partir do texto e de um universo ficcional que é produzido pela cena; são as modalidades dessa focalização que se deve questionar. (PAVIS, 2008, p. 408)

A pesquisa desenvolveu-se fortemente no intuito de revelar possíveis caminhos, com base em nossa experiência, sobre como a dramaturgia da cena pode ser construída, existindo ou não uma dramaturgia textual correlacionada. A descrição narrativa e análise dos procedimentos adotados durante o processo de criação dramaturgica, o diálogo determinante que texto e cena travaram, partindo do princípio que uma Dramaturgia da Cena já se apresentava viva, em potência, mas ainda pouco lapidada e arquitetada, porosa e mutável, pois intimamente ligada à improvisação. Por isso a necessidade de delimitá-la e organizá-la, transpondo o que mais nos interessava do material cênico para o papel, transmutando Dramaturgia da Cena em Dramaturgia Textual, fixando falas, personagens, ações em rubricas minuciosamente descritas. E assim, identificando lacunas da cena, que começaram a ser recheadas por propostas nascidas da escrita, que por sua vez eram testadas em cena, a partir da improvisação, para posteriormente serem aprovadas, abandonadas, ou readaptadas pela cena, que por sua vez era novamente transposta ao papel, do qual novas propostas textuais surgiam.

Procurei assim descrever esse movimento cíclico e de retroalimentação entre as dramaturgias cênicas e textuais, para buscar entender e pormenorizar alguns procedimentos de criação ligados a esse exercício particular de escrita que permanece inerente ao trabalho de criação da cena. Da permanência a efemeridade, da efemeridade a permanência.

Foi sondada também a relação entre duas das funções da escrita no processo de criação da dramaturgia de um espetáculo, onde pode se apresentar como *registro* e como *procedimento* de criação. Em nosso trabalho a escrita teve grande importância em ambas as funções, uma vez que durante sessões de improvisação, ou mesmo em estudos de mesa, discussões, e reuniões, toda anotação, relatório, ou protocolo, revelou-se como importante

registro da criação, que em um futuro momento pode servir ao exercício da escrita criativa, mas a princípio já possui importância primordial como mapa que ajuda a contemplar os caminhos trilhados e as possibilidades de trânsito, guiando-nos e facilitando a visualização e organização do material cênico.

O registro passa a ter função criativa justamente no momento de roteirização das ações, na descrição de composições cênicas, ou de micro cenas, onde o registro aproxima-se do formato da rubrica e por isso mesmo carrega valor dramático.

O próximo passo, para a escrita propriamente criativa, depende apenas de uma questão de finalidade. Enquanto o registro está voltado para a descrição, catalogação, documentação, dos recursos, ideias e propostas que surgem da criação, a escrita criativa busca em seu próprio ato o gene desse material criativo, potencializando o surgimento de novos recursos, ideias e propostas para a cena.

Compreende-se aqui, portanto, o estudo de como se deu a ação da escrita como registro e criação no processo de *Liquidados*, o que é evidenciado em alguns dos procedimentos adotados em ambos como:

1. Registro: levantamento de material imagético a partir de texto pré-escrito; caderno de processo, anotações de atores e direção; transcrição de improvisações, composições de cenas, filmagens e gravações de áudio, etc; roteirização destinada a apresentação pública; publicações em grupo de discussão na internet (Facebook).
2. Criação: reelaboração e lapidação de material de registro; escrita livre; *brainstorming*; procedimentos de composição textual; estruturação de elementos narrativos e literários.

Todo registro pode se tornar fonte e referência para o trabalho de criação, e em relação ao desenvolvimento dramático de um espetáculo fontes internas e externas possuem importância primordial. Citadas durante o texto, algumas de nossas principais fontes, nos influenciaram positivamente e foram trabalhadas em relação à nossa obra a partir de três conceitos de intertextualidade – *Bricolage*, *Apropriação* e *Paródia* – que auxiliaram diretamente na construção de nossa dramaturgia textual.

E por fim, evidenciar como o trabalho e as escolhas do encenador refletem diretamente na construção dramaturgica do espetáculo, considerando-se ainda que a encenação assim como a dramaturgia é fonte criadora de sentido em cena. Para evidenciar-lo busquei apresentar algumas das principais colaborações de nosso diretor Getúlio Gois voltadas especificamente para a solução de cenas, criação de partituras e ações físicas dos atores, ambientação e sonorização do espetáculo, etc.

Finalizando então um ciclo de criação com a estreia do espetáculo, o encontro efetivo com o público, onde a centelha da cena então se propaga, inicia-se um segundo ciclo, com a presença de um novo e importante elemento criador – a relação ator-espectador. A partir dessa relação, possível apenas no ato da apresentação, a dramaturgia do espetáculo, sempre aberta às mais diferentes e imprevisíveis respostas do público, passa por um novo processo de auto reestruturação em tempo real, gerando pequenas transformações de apresentação para apresentação.

Isso é facilmente explicado se compreendermos a apresentação teatral como um diálogo, onde, para que a conversa aconteça, duas ou mais pessoas devem estar dispostas não apenas a falar, mas também a escutar. Assim, o ator em cena não se coloca apenas como emissor da mensagem a ser recebida e decodificada por um público receptor, mas deve estar atento à pronta resposta de seus interlocutores. Encontramos assim os mais diversos públicos, e entre uma sessão e outra, a conversa muda, e com ela a dramaturgia do espetáculo vai sofrendo alterações que podem ser de ordem passageira ou permanente.

Durante todo o processo de criação de *Liquidados* estivemos completamente abertos a quaisquer novas influencias e contribuições que pudessem ser positivas à construção de nossa dramaturgia, assim, nada mais natural que o mesmo continuasse ocorrendo após a estreia, e durante as apresentações e temporadas do espetáculo. Optamos por manter a criação sempre viva. Sabemos que, apesar de termos uma definição bem clara de qual a estrutura geral do espetáculo, ainda assim ele pode permanecer maleável e moldável, e que nunca existirá um resultado final, pronto e totalmente acabado.

Assim, o público colabora continuamente, a cada nova apresentação, com a construção de nossa dramaturgia. O que ficou evidente para mim quando retomei a leitura daquele que havia sido o *texto final* referente ao espetáculo tal qual aconteceu em sua estreia.

Após poucas apresentações a cena havia se transformado, e o texto permanecido como registro desse momento. E enquanto texto escrito permanecerá sempre assim imóvel no tempo, tendo de ser constantemente atualizado a partir das vontades e desejos da cena que se conservará viva e apta à mudanças constantes à cada novo encontro com o espectador.

IMAGEM 13 – Registro fotográfico da estreia de Liquidados



FONTE: Arquivo Pessoal

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko, Chapecó-SC, Argos, 2009.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça, São Paulo, É Realizações, SP, 2012.

BOGART, Anne. La preparación del director-siete ensayos sobre teatro y arte. Barcelona, Artes Escénicas-Alba, 2008.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Tradução de Fiana Pais Brandão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2.ed., 1995.

BURNIER, Luis Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

FERRACINI, Renato. A Arte de Não-interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Campinas: Ed. Da Unicamp e São Paulo: Imesp, 2001.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? 3. ed. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. S.l.: Ed. Passagem/Vega, 1997.

GAIARSA, José Ângelo. A estátua e a bailarina. 3. ed. São Paulo: Ícone, 1995.

GARCIA, Santiago. Teoria e prática do teatro. São Paulo: Hucitec, 1988.

GELB, Michael. O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução de Renato Cohen, São Paulo, Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Editora Cosac Naify, 2007.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. Teatro do movimento: um método para o intérprete criador. Brasília, DF: LGE Editora, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Marilena Chaui, Coleção Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1984.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

REWALD, Rubens. Caos: Dramaturgia. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2005.

ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo, FAPESP, Annablume, 2009.

SINISTERRA, José Sanchis. Da Literatura ao Palco: dramaturgia de textos narrativos. Tradução de Antônio Fernando Borges, 1. ed, São Paulo, É Realizações, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno (1880-1950). São Paulo, Cosac Naify, 2 ed., 2011.

ARTIGOS E REVISTAS

ARAÚJO, Antônio. A Encenação Performativa. Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, n. 8, 2008.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Urdimento, v.1, n.12, p.29-40. 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: FLORENTINO; TELLES (Orgs.). Cartografia do ensino do teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 61-72.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. Sala Preta, SP, ECA-USP, n° 1, p.69, 2001.

FINTER, Helga. A teatralidade e o teatro: Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. Originalmente publicado em Teatro Al Sur, Buenos Aires, nº 25, 2003.

GUINSBURG, J. Texto e pretexto. Sala Preta, SP, ECA-USP, n. 1, p.87, 2001.

ICHIKAWA, E. Y.; RAMPAZO, A. V. Bricolage: a Busca pela Compreensão de Novas Perspectivas em Pesquisa Social. Anais do II EnEPQ. Curitiba/PR - Nov., 2009.

LEONARDELLI, Patrícia; FERRACINI, Renato. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. In: Urdimento nº 20. Florianópolis, UDESC, setembro de 2012, pp.151-8.

MEYER, Sandra; CORDEIRO, Volmir G.; MARTINS, Letícia. Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão. CEART – Revista da Pesquisa, Florianópolis, UDESC, v.3, no 1, 2009.

NICOLETE, Adélia. Criação Coletiva e Processo Colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico, Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, n.2, 2002.

O TEATRO pós-dramático. Humanidades, UNB, Brasília, n. 52, nov. 2006. Edição especial.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. Revista Sala Preta (USP), São Paulo, ECA-USP, n. 7, 2007.

PUPPO, Maria Lúcia de S. B. O lúdico e a construção do sentido. Revista Sala Preta (USP), São Paulo, n. 1, p. 181-187, jun. 2001.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, n. 6, p. 135-143, 2006.

SAAD, Fátima. Dramaturgias, Estudo sobre a função do dramaturgista. Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais, 2013.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, n. 6, p. 54, 2006.

_____. Criação Coletiva e Processo Colaborativo. Revista Cavalo Louco, Ano 2, n. 3, Porto Alegre, 2007.

VENDRAMINI, José Eduardo. O teatro de origem não dramatúrgica. Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, n. 1, p. 81-86, 2001.

WACHOWICZ, Fatima. O treinamento viewpoints: uma prática que amplia a atenção. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, p. 103-112, 2016.

CAPÍTULOS

DESGRANGES, Flávio. O sistema de jogos. In: DESGRANGES, Flávio. Pedagogia do teatro: provocações e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006. p.109-121.

SPOLIN, Viola. A experiência artística. In: SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 3-15.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. A Dama do Cachorrinho. In: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. A Dama do Cachorrinho e Outros Contos. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora 34, 1999.

TRABALHOS ACADÊMICOS

BARONE, Luciana. Processo Colaborativo – Origens, Procedimentos e Confluências Interamericanas. Anais do XI Congresso Internacional da ABECAN, 2011.

DAGOSTINI, Nair. O Método de Análise Ativa de K. Stanislaviski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo Diretor e Ator. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo.

FISCHER, Stela Regina. Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes - UNICAMP, Campinas, 2003.

GUSSON, Joelson. A relação performer/espectador na cena contemporânea. Rio de Janeiro, 2009. Monografia apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO).

LODI, Fabiano. Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

NICOLETE, Adélia. Da Cena ao Texto: Dramaturgia em Processo Colaborativo. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 2005.

STELZER, Andréa. A dramaturgia do ator e o processo de composição cênica. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

TEXTOS TEATRAIS

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. A Gaivota. 1ª ed., COSAC & NAIFY, São Paulo, 2004.

VERONESE, Daniel. Él Líquido Táctil. In Antología de Teatro Latinoamericano. Proa-o Gomez, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2010.

AUDIOVISUAL

ANJO Exterminador, O. Direção: Luis Buñuel. Título Original: El ángel exterminador. México, 1964, 93 min, son., p&b.

AULA Espetáculo de Teatro de Louis Jovet, Uma. Direção: Benoît Jacquot. França, Theatre National de Strasbourg, 1986, 63 min, son., p&b.

CREPÚSCULO dos deuses. Direção: Billy Wilder. Título Original: Sunset Boulevard. Estados Unidos, 1950, 110 min, son., p&b.

DEPOIS do ensaio. Direção: Ingmar Bergman. Título Original: Efter repetitionen. Suécia, Triumph Films, 1984, 70 min, son., color.

DEUS da Carnificina, O. Direção: Roman Polanski. Título Original: Carnage. Estados Unidos, Constantin Film Produktion; SBS Productions; SPI Poland, 2012, 80 min, son., color.

MALVADA, A. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Título Original: All About Eve. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1950, 138 min, son., p&b.

MELANCOLIA. Direção: Lars Von Trier. Título Original: Melancholia. Dinamarca, Suécia, França e Alemanha, Nordisk Film, 136 min, 2011, son., color.

MONÓLOGO para um cachorro morto. Vídeo Instalação de Nuno Ramos, 2008. Link do vídeo: <https://vimeo.com/126049893>

NINE. Direção: Rob Marshall. Estados Unidos, Relativity Media, 2009, 118 min, son., color.

PELE de Vênus, A. Direção: Roman Polanski. Título Original: La Vénus à la fourrure. França, R.P. Productions, A.S. Films, 2013, 93 min, son., color.

QUEM tem medo de Virginia Woolf?. Direção: Mike Nichols. Título Original: Who's Afraid of Virginia Woolf?. Estados Unidos, 1966, 131 min, son., p&b.

ROMANCE. Direção: Guel Arraes. Brasil, Globo Filmes, Miravista, 2008, 100 min, son., color.

RUA chamada pecado, Uma. Direção: Elia Kazan. Título Original: A Streetcar Named Desire. Estados Unidos, Warner Bros, 1951, 122 min, son., p&b.

SACRIFÍCIO, O. Direção: Andrei Tarkovski. Título Original: Offret. França, Reino Unido da Grã-Bretanha, Irlanda do Norte e Suécia, 1986, 148 min, son., color.

SOM e fúria. Direção: Fernando Meireles. Brasil, Rede Globo e O2 Filmes, Minissérie, 1 Temporada, 12 Capítulos, 2009, son., color.

ANEXOS

ANEXO A. PRIMEIRO ROTEIRO DE AÇÕES PARA REALIZAÇÃO DO ENSAIO ABERTO

Liquidados

Roteiro 29/03/2013 – adaptação sem o cenário (tubos de plástico, chuva, etc...)

Entrada do público, ao som de “Casi un bolero” (versão instrumental), de Ricky Martin, ao fundo. Clima de festa. O público é dividido em dois lados: fumantes à direita e não fumantes à esquerda (de quem entra). Aos fumantes são distribuídos cigarros. No palco, ao microfone, o ator 1 dá informes ao público conforme se ouve um som de campainha (de “aeroporto”); a atriz dança; cada um sob um foco de luz (a pino). Ambos fumam. Há muita fumaça os envolvendo.

Recomendações (19 campainhas):

- Atenção senhores espectadores não distribuam cigarros aos atores.
- Por favor, não morram asfixiados.
- Fumantes dirijam-se à portaria nº 10. Não fumantes, à portaria nº 12. Obrigado.
- Em caso de emergência, utilizem as saídas de emergência.
- Bebidas alcoólicas serão servidas apenas aos maiores de 18 anos.
- Isto não é um espetáculo teatral.
- Este espetáculo contém cenas de nudez, violência e sexo explícito.
- É permitido o uso de celulares, bips e todo e qualquer aparelho sonoro. Fiquem a vontade.
- Não agridam os atores.
- Se os atores se descontrolarem, por favor, mantenham a calma.
- É estritamente proibido flatulências durante o espetáculo. Sujeito à combustão imediata.
- Será necessário que os senhores se desloquem, em alguns momentos, para evitar acidentes e mortes. Caso queiram, podem usar capacetes.

- Neste espetáculo são utilizados animais vivos e mortes sem a autorização do IBAMA e da Sociedade Protetora dos Animais.

- Este espetáculo pode ser interrompido a qualquer momento, pois não possui liberação de nenhum órgão regulador de direitos autorais. SBAT, ECAD,...

- Estamos em obras. Técnicos trabalhando. Cuidado com o chão molhado, concreto caindo do teto e quando você se deslocar uma parede pode vir ao seu encontro.

- O teatro pós-dramático não existe.

- O seguro deste espetáculo não cobre acidentes naturais. Aliás, não temos seguros.

- Se estiverem todos confortavelmente instalados, podemos começar o nosso trabalho.

- Divirtam-se.

A diretora vai até o palco, apresenta o trabalho e dá início (à contagem dos 20 minutos de cena a serem cumpridos). Transição suave dos focos para luz geral (mais “teatral”, contrapondo posteriormente a luz “cinematográfica”).

Os atores vão até os convidados (o público) para cumprimenta-los. Ele os da esquerda; ela os da direita [Direita/esquerda em relação aos atores, que estão de frente para o público.]

Peter – SEJAM BEM VINDOS!!! (Dirige-se a alguém) Obrigado por ter vindo!

Nina – Bem-vindos. Bem-vindos, todos vocês! Muito obrigada! (Dirige-se a alguém) Obrigada por ter vindo, viu! Olha, eu to muito feliz, muito obrigada!

Peter – Que maravilha! VINHO! Vinho pra todo mundo! (equipe de apoio serve vinho e queijo a todos) Quero que vocês se sintam a vontade...

Nina – À vontade... Fiquem à vontade!

Peter – ...que hoje é um dia muito especial!

Nina – Especialíssimo!

Peter – Hoje é o dia que a gente tá comemorando uma coisa linda... não sei nem como dizer pra vocês.

Nina – Nossa! Eu to ficando ansiosa!

Peter – A gente fez questão de convidar cada um,...

Nina – Obrigada por terem vindo!

Peter – ...as pessoas mais próximas.

Nina – Muito queridos, os que estão aqui hoje.

Peter – Muito obrigado por estarem aqui! ...

Nina – ... eu gosto muito...

Peter – ...Um beijo pra vocês.

Nina – ... Muito obrigada.

Peter – ... ó, fiquem a vontade! Vamos beber, vamos dançar...

Nina – Por favor! Bebam!

Peter – ... porque hoje definitivamente é um dia importante. Estamos comemorando algo muito especial. Nós faremos hoje 3 brindes!

Nina – (surpresa) Eu só sabia de 1!

Peter – Eu vou propor que nós façamos 3 brindes... a 3 coisas que são muito especiais pra mim, 3 coisas... eu não vou falar demais, eu não quero enrolar muito... eu vou propor então que a gente faça o primeiro brinde da noite. Esse brinde vai para a pessoa mais especial da minha vida. Ela que é a LUZ da minha casa, a luz da minha vida, o brinde vai para minha amada, para a minha esposa, Nina Hagëken!

Nina – Ah, querido... Não precisava. Obrigada!

Peter – Você merece. (aos convidados) Ela merece. Depois que conheci Nina, a minha vida fez sentido. A maior atriz que eu já conheci, que eu tive a honra de trabalhar, de dirigir.... Ela é a mulher que brilhou nos palcos!

Nina – (lisonjeada???) Já faz tempo, já faz tempo... Quem viu, viu. Quem não viu... perdeu / foi a época...

Michael – O brinde! Todos vocês! Por favor! Todos de pé, aqui, venham, se acheguem...

Nina – Vocês sabem, né? Beber sem brindar é sete anos sem atuar.

Peter – Ela adora esse tipo de piada. (ouve-se ao fundo “Se você partir”, de Altamar Dutra) Nina, você se recorda dessa música?

Nina – Não é essa música... (ouvem atentos) É essa a música! Ah, Peter... (para os convidados) Ele sempre apronta dessas.

Peter vai até o microfone e canta simultaneamente à reprodução mecânica. A música é cantada/reproduzida mais forte ou mais fraca, de acordo com as falas de Nina sobre como se conheceram.

Nina – [?????? completar.... conta resumidamente como se conheceram, enquanto ele canta: teste de elenco / teste do fósforo / ele pediu pra pensar numa pessoa e ela escolheu um animal, um cachorro! / achou que ia perder o papel e ganhou!] Ele pediu pra escolher uma pessoa e (?????). Eu escolhi um animal, um cachorro! (????????) O papel era meu!!! [Começa a relembrar a fala dele de quando a “pediu em casamento”:] “Nina, deixe...”.

Peter – (ele a interrompe, continuando como da primeira vez em que disse) Nina, deixe o palco por mim. Abandone tua carreira. Seja uma estrela, mas aqui, em casa, só para mim. Eu em troca te darei a ti a luz que mereças.

Nina – Ele me chamava pelo “tu” porque assim se falava nas peças de teatro que ele dirigia (substitui “lia” por “dirigia”) naquele tempo e isso lhe parecia mais romântico.

Ele deixa o microfone (transição suave da música para o bolero do início), aproximam-se e começam a dançar. Ele passa a dirigi-la na dança, “corrigindo-a”. Ele a deixa e puxa uma cadeira. Ela dança, brilha em seu solo.

Peter – (admirando-a, repete a última fala) Nina, deixe o palco por mim. Abandone tua carreira. Seja uma estrela, mas aqui, em casa, só para mim. Eu em troca te darei a ti a luz que mereças.

Nina – (aos convidados, encerrando a dança) Nunca ocorreu isso da luz. (a música para)

Peter – (desconversando/mudando de assunto) Isso! Para nessa posição. Isso me lembra daquele espetáculo... em que você fazia uma velha...

Nina – “A Gaivota”.

Peter – Não, não era... (tentando se recordar) Não lembro... Mas não importa. Isso me lembra do segundo brinde. Vamos ao segundo brinde! Mais vinho. Sirvam mais vinho aos nossos convidados. (equipe de apoio serve mais vinho) Um brinde à arte que nos uniu. Um brinde ao Teatro! À arte do encontro.

Nina – O bom do teatro é que a gente não se vê (...) (texto da Fernanda Montenegro... enquanto ele “devaneia” no fundo)

Peter – (toma o foco da cena) fala sobre o Teatro Pobre e em meio a isso Nina vai pedindo mais bebida...

Nina – Mais bebida. Quero mais bebida.

Peter – Lembrei!

Nina – (para os convidados) Ele lembrou! (a Peter) Lembrou de quê?

Peter – Lembrei o nome daquele texto. Aquele que você fazia a velha... “A Casa de Bernarda Alba” (a partir daqui, ele vai se lembrando de textos que montaram juntos e os associa a adjetivos – esses adjetivos lembram-na dos cachorros que tiveram. Ela ainda pede bebida. E ele sempre tentando mudar de assunto, para impedi-la de falar dos cachorros. Seguem com esse “diálogo”, até que Nina se lembra da obra “A Dama do Cachorrinho”, de Tchekov, e começa a interpretá-la. Peter, irritando-se aos poucos com essa história, interrompe-a e começa a dirigi-la. Depois de um tempo fazendo isso, precisa de um cigarro. Ela aproveita a deixa pra tentar acabar com essa situação, em plena festa, diante de convidados... Ele insiste um pouco que continuem – procurando e pedindo por seu cigarro – afinal, é um texto tão bom/bonito. Discutem sobre os cigarros, sobre o desaparecimento deles, sobre o vício de Peter. Nina se irrita e vai meditar. Equipe de apoio traz o defumador/incenso já aceso. Ele, por sua vez, irrita-se ainda mais que antes com a meditação da esposa, além do sumiço dos cigarros. Ameaça sair da festa para comprar cigarros e não consegue desconcentrá-la. Ameaça novamente e percebe a chuva que se aproxima – som de trovões ao longe. Vai até Nina, a convence a parar com a meditação e afirma que agora ele também precisa de sua própria meditação, contando com o apoio da esposa. Balança a caixinha de fósforos para ela, indicando o exercício do fósforo, de Stanislavski. Ela, mesmo descontente com a proposta, participa desse momento com o marido. Sentam-se nas cadeiras de frente um para o outro e ele dá as indicações do exercício. Ela começa... fala olhando para

o fósforo, como tem que ser. Fala como se fosse para ele tudo o que está dizendo. E quando atinge certa “densidade” apenas redireciona o olhar, da chama para os olhos de Peter. Percebendo que é com/para ele que ela diz, incomoda-se e tenta não transparecer isso. Nina só para e desvia ligeiramente o olhar num susto, quando sente o calor da chama tocando seus dedos. Pausa, enquanto se olham. A pausa e o clima são quebrados com um som forte de trovão, anunciando a chuva que já está bem próxima. Os dois se dirigem até a porta, observam o céu... comentam sobre a preocupação com a chuva e “ele” que não chega... Ela fica na porta, ele se afasta e senta. Está mais preocupado em tecer comentários sobre o que o desagrada, da chuva, que são sapatos molhados; enquanto ela não “desgruda” da porta a espera de uma solução, ou de um tempo bom, ou de... algo que não atrapalhe a vinda do... motivo pelo qual estão todos reunidos e foram convidados pra festejar... Compartilha sua preocupação com o marido e também com os convidados, da porta mesmo. Peter, que a pouco ignorava as indagações da mulher, percebe sua inquietação/ansiedade/???? e resolve revelar o terceiro brinde).

Peter – Eu quero oferecer esse brinde a segunda pessoa mais importante da minha vida, razão pela qual estamos aqui hoje, reunidos. Ele deve ta chegando. Um brinde ao meu irmão Michael [Expósito]. Ele vem nos visitar, depois de décadas sem nos vermos. A minha esposa nunca o conheceu, ela vive falando “ah, quando é que você vai convidar seu irmão pra vim visitar a gente?”. Mas não é que... eu nunca queria convidar. Eu nunca convidei [ver fala Samuel – vídeo 4 - 52 min. – fala um pouco do irmão... “ele é meio ... exotérico... ele mexe com... cinema!”]

Ele começa a dirigi-la. Quando acha que já “está” bom, interrompe-a perguntando por seu cigarro. Discutem sobre os cigarros. Ela confia com o público sobre o vício de Peter e as acusações que ele faz sobre ela. Ele, também para o público, reclama do sumiço dos cigarros, acusa Nina, ameaça sair, em plena festa, para comprar mais cigarro.

Nina se impacienta, acende um incenso/defumador e vai meditar em meio aos convidados.

Ele insiste na ameaça enquanto ela medita e pede, com mais frequência, cigarro aos convidados. Percebe os primeiros sinais de chuva e começa a se preocupar um pouco. Irritado com a meditação da esposa, dirige-se mais uma vez a ela, agora a alertando sobre a chuva que se aproxima. Nina encerra a meditação.

Peter propõe o exercício do fósforo (de Stanislavski) a Nina. Durante o exercício ambos fazem uma pausa. Um trovão interrompe a pausa. Eles se preocupam com a chuva, cada vez mais próxima.

Peter resolve revelar o terceiro brinde, à vinda do irmão, na tentativa de aliviar a tensão provocada pela chegada da chuva. Fala de Peter. Nina se “emociona”. Ela fala da ansiedade de conhecer alguém da família de Peter, com quem está casada há mais de 20 anos, sem nunca ter visto/conhecido alguém de sua família.

Brindam. As luzes se apagam e ouvem-se sons frequentes e fortes de trovões e de chuva começando a cair.

Escutam: Luz, câmera, ação.

Acendem-se as luzes (uma luz mais “de cinema”), vê-se a projeção do irmão, Michael, protegendo-se com guarda-chuva, enquanto ouve-se vinheta de 20th Century Fox, ainda com sons de chuva (e trovão???).

A projeção do irmão é substituída por: Continua.

“Fim” – do primeiro ato...

ANEXO B. TEXTO FINAL DE LIQUIDADOS

LIQUIDADOS¹²³

por Samuel Giacomelli e Muryel De Zoppa

colaboração de Marcella Prado, Camila Tiago, Afonso Mansueto, Marina Andrade e Getúlio Gois

SINOPSE

"Uma festa. Um casal. Ela, ex-atriz. Ele, diretor teatral. Um brinde ao amor, ao teatro e ao momento pelo qual aguardam ansiosamente. Durante a espera, entre regozijos e tragédias, cães, cigarros e uma tempestade, rememoram e compartilham com os convidados recortes marcantes da vida conjugal e artística que se misturam e se confundem."

(Entrada do público [os convidados]. Clima de festa, mesas e cadeiras espalhadas pelo salão. ELE e ELA vestem roupas íntimas, simples, casuais. Deslocam em direção a duas cadeiras localizadas ao centro do espaço cênico, começam a vestir um figurino de gala, ELE veste um terno, ELA um vestido, enquanto falam)

ELA - Ele, um homem de meia idade, casado, um homem feliz...

ELE - Ela, uma década mais jovem do que eu, casada, espero que também feliz.

ELA - Ele, dispensa apresentações...

ELE - (Enfático) Ela, dispensa apresentações!

ELA - Famoso diretor teatral, sucesso, sucesso avassalador de crítica em todas as montagens.

ELE - Ela, a maior atriz que conheci em toda a minha vida.

ELA - Ele ama os clássicos. Tchekhov, Shakespeare...

ELE - Ela, já estive na pele das mais fortes personagens de toda dramaturgia.

ELA - Ele, adora o convívio com intelectuais de todas as espécies.

¹²³ Texto atualizado em Dezembro de 2014, antes da estreia do espetáculo. Deve ainda ser atualizado com base nas mudanças ocorridas durante as apresentações.

ELE - Ela prefere a companhia dos livros, bons livros, da música e dos animais.

ELA - Ele odeia animais.

ELE - Eu não odeio os...

(ELA o censura com um gesto e com outro pede que prossiga)

ELE - Ela... às vezes confunde, mistura as coisas.

ELA - Ele gosta de me chamar pelo nome das personagens que já interpretei.

ELE - Ela esteve incrível como Nina Mihailovna Zarechnaia em A Gaivota.

ELA - Ele que me ensinou tudo e mais um pouco sobre o ofício.

ELE - Ela, antes de atuar, trabalhava em outros setores sobre os quais prefere não falar.

ELA - Ele sabe tudo sobre meu passado. Tudo. Pelo menos deveria, já que nunca escondi nada dele e...

ELE - (Repreendendo-a) Você acabou de falar sobre você. Você tem que falar sobre mim!

ELA - O que eu falei?

ELE - Que não esconde nada de mim. Isso é sobre você. E você tem que falar sobre mim. A brincadeira é essa, eu falo sobre você e você fala sobre mim. Se eu começar a falar sobre mim...

ELA - (Interrompendo-o) Tá bom, continua então.

ELE - Ela... Ela tem dificuldade com regras e...

ELA - Ele é controlador, obsessivo e...

ELE - Ela me proibiu os cigarros e a corrida de cavalos!

ELA - ...e às vezes me irrita, Ele.

ELE - (Achando graça) Quando isso acontece, ela medita e fica tudo bem.

ELA - Ele é um homem. Ponto.

ELE - Ela, uma mulher... linda!

ELA - (Embaraçada) Inteligente, envolvente, charmoso...

ELE - Pelo menos antes do casamento...

ELA - O tempo e a rotina modificam as coisas... mas algumas coisas nunca... nunca se apagam.

(Durante as duas últimas falas, ELE e ELA se aproximam, se olham, ELA lhe ajeita a gola, e lhe veste o paletó. Se analisam mutuamente, fazem gestos de carinho e se preparam para a festa)

ELE - As boas e velhas convenções sociais.

ELA - Estamos entre amigos!

(Tempo)

ELE - Acho que me desacostumei das pessoas.

ELA - Você parece nervoso. Trate de se acalmar! Não é a primeira vez que damos uma festa.

ELE - Mas lá se vai mais de uma década desde a última. É como desenterrar gente morta.

ELA - Se preferir continue em sua discrição, deixe as medidas comigo. Vá até lá, os cumprimenta e permaneça o resto da festa nos bastidores.

ELE - Na noite de hoje? Impossível. Não gosto de ser o foco, mas...

ELA - Eu estou bem?

ELE - Como sempre! Minha luz...

ELA - (Ainda o arrumando) O cabelo e a barba estão com aspecto desleixado. Precisamos aparar, talvez...

ELE - (Passando as mãos pela barba) Essa é a tragédia da minha vida: esse aspecto. As mulheres nunca me quiseram...

ELA - Sua fama não era bem...

ELE - ...antes da fama. Depois da fama as coisas... até que conheci você.

ELA - (Brincando carinhosamente com um tom de ciúme) Tire esse sorriso da cara! Assim está bem melhor.

(ELA beija-lhe sutilmente a boca. Durante todo o espetáculo será o único beijo. Ficam a se olhar por um tempo)

ELE - O ar está abafado, vem aí um temporal, esta noite.

ELA - Não vamos deixar nossos convidados esperando.

ELE - (Para si) Um temporal. (Tempo) Mas o principal ainda não chegou.

ELA - Talvez nem chegue. Não podemos esperar. Diga aos garçons que comecem a servir.

(ELE gesticula para os garçons que, movimentando-se quase que coreograficamente por entre as mesas, começam a servir o público. ELE e ELA dão-se as mãos, se preparam para o grande momento, entreolham-se e ao entrar no salão caminham lentamente, sinalizando para os convidados, triunfantes, cinematograficamente, como que desfilando por sobre um tapete vermelho.)

OS DOIS – Sejam bem-vindos!

(Mudança de clima)

ELE – Porque no teatro precisamos apenas de uma cadeira e um espaço vazio...

ELA - Nos conhecemos no Outono de mil novecentos e...

ELE – Com isso já podemos realizar a nossa magia.

ELA - já conhecia sua fama, exigente, irredutível, mas me encantei pelo...

ELE – Mas claro, uma peça fundamental nisso tudo é... qual o seu nome mesmo?

ELA – Um artista fascinante!

ELE – Blanche! Blanche Debois! O segredo é nunca desistir de procura-la. (ELA olha em volta)

A cadeira, Blanche, a cadeira. Mesmo que ela não exista.

ELA - Ele me deu um fósforo, pediu que eu acendesse, e disse que minha vida duraria apenas o tempo em que a chama continuasse a queimar... Outono de mil novecentos e... preciso de um gole! (ELA alcança uma taça e bebe de um só gole. Devolve a taça e o garçom se vai. ELA se desloca apressada por entre as mesas)

ELE - Espera! Vamos celebrar esse momento...

ELA - Vai chover!

ELE - ...mas juntos. Espera! (Surgindo do escuro e a segurando pelo braço. Tempo. Fitando-a)
Você é atriz! Seu nome...

ELA - Isolda.

ELE - Tristão.

ELA - Desdêmona.

ELE - Othelo.

(ELE e ELA riem. ELA volta a correr por entre as mesas.)

ELA - Ofélia.

ELE - Não! (ELE volta a se aproximar) Eu não serei seu Hamlet! Nem você minha Ofélia! Não quero que se afogue.

ELA - Pelo que vejo temos algo em comum. Melhor se proteger da chuva.

(ELA tenta se distanciar novamente, apressada. ELE corre até ELA e volta a agarrá-la pelos braços)

ELE - Espera! Precisamos celebrar esse momento!

ELA - (Confusa) Mas celebrar a quê?

ELE - Eu estava no palco enquanto você...

ELA - Eu sei! Eu o vi. E sei quem é. Droga! Preferia estar cega.

ELE - O que te proponho aqui é... um casamento.

ELA - O quê?

ELE - Dentro ou fora do palco! (Tempo. Achando graça) Não precisa se assustar! Sou assim meio...

ELA - Tempestuoso!

ELE - Sei que algumas mulheres, não todas, algumas, se casam por amor, outras por conta de uma infiltração. Imagine a cena: Eu sem você, é só um exemplo, eu sem você... sou capaz de me matar! ELA - Como uma mariposa!

ELE - Então, por amor, ou pelas goteiras, aceite meu convite e que se dane a chuva!

ELA - (Reflexiva) Como uma mariposa... (Tempo. Para ELE) Suicídio não deve ser algo difícil.

ELE - O papel é seu! É seu! Faça o teste pra seguir o protocolo... mas é seu!

ELA - ...difícil é se matar sem plateia.

(O garçom entra em cena. ELE alcança uma taça na bandeja, senta-se na cadeira, derrama vinho nas mãos e exhibe as gotas escorrendo)

ELE - Veja! (Observando as gotas) Em dias de chuva os otimistas assistem ao milagre da vida, os pessimistas a um suicídio coletivo.

ELA - Não entendo.

ELE - As gotas, assim como nós, as gotas quando caem do céu se esborracham no chão e desaparecem. (Levantando-se e devolvendo a taça à bandeja. O garçom sai) É quando abrem as cortinas e lá estão...

ELA - Onde vai dar esse raciocínio?

ELE - Daí que a evaporação se torna matéria prima pra ciência. Entende? (Sentando-se na cadeira) E esperança pros que acreditam em Deus...

(Mudança de clima)

OS DOIS – Sejam bem vindos!!!

ELE - Obrigado por terem vindo!

ELA - Bem-vindos. Bem-vindos, todos vocês! Muito obrigada! Obrigada por ter vindo!

ELE - Quero que vocês se sintam a vontade...

ELA - À vontade... Fiquem à vontade!

ELE - ... que hoje é um dia muito especial!

ELA - Especialíssimo!

ELE - Um dia de comemoração... e de espera... não sei nem como dizer!

ELA - Nossa! Eu tô ficando ansiosa!

ELE - Fizemos questão de convidar cada um...

ELA - Obrigada por terem vindo!

ELE - ...as pessoas mais próximas e queridas.

ELA - Muito queridos, os que estão aqui hoje.

ELE - ...os amigos, a família...

ELA - Os que ainda estão vivos!

(Ambos riem)

ELE - Muito obrigado por estarem aqui conosco! Todos! Vivos!

ELA - Muito obrigada.

ELE - ...porque hoje definitivamente é um dia importante. Estamos comemorando algo muito especial. Eu não vou falar demais, eu não quero enrolar muito... O que proponho é uma celebração à pessoa mais especial da minha vida. Ela que é a LUZ da minha casa, a LUZ da minha existência, peço um brinde pra minha amada, pra minha esposa, a talentosa...

ELA - (Interrompendo-o) Ah, querido... Não precisava. Das duas uma: ou você exagera quanto à dimensão da minha fama ou então fama é algo que não se sente.

ELE - Você merece. (Para o público) Ela merece! Depois que a conheci, minha vida voltou a fazer sentido. A maior atriz que eu já conheci, e com quem tive a honra de trabalhar, de dirigir... Ela brilhou nos palcos e transformou cada espetáculo que montamos em uma magnífica obra de arte!

ELA - (Lisonjeada) Já faz tempo, já faz tempo... Quem viu, viu. Quem não viu...

ELE - (Aos garçons) Sirvam vinho, eu faço questão que todos brindem com agente!

ELA - Vocês sabem, né? Beber sem brindar é sete anos sem atuar.

ELE - Ela adora fazer esse tipo de piada. (Ao público) Bebam! Saúde! Evoé!

(ELE e ELA brindam, entreolham-se e na medida em que lentamente descem os braços seus semblantes vão do sorriso à um olhar de amargura, decepção.)

(Mudança de clima)

ELA - Nos conhecemos no Outono de mil novecentos e... já conhecia sua fama, exigente, irreduzível, mas me encantei pelo...

ELE - Querida, preparei uma surpresa pra você!

ELA - ...um artista fascinante!

ELE - Recordar-se dessa música?

(Uma música começa a tocar)

ELA - Não... ah, é essa música que...? (Ouvem atentos) É essa a música! Ah, querido... (Para o público) Ele sempre apronta dessas.

ELE - É claro que lembra! A nossa música!

(Transição suave. Aproximam-se e começam a dançar)

ELE - Quando olho aqui em volta, não me reconheço...

ELA - Mas eu sempre o vejo! Às vezes até o ouço e... como um vulto! Mesmo com muita luz, essa luz forte que cega e... um vulto...

ELE - (Interrompendo-a) Sempre! Porque sempre estou... E depois, mesmo depois, e mesmo depois do depois, ainda que enterre meus ossos e depois desenterre, continuarei aqui... um fantasma! Veja a nossa dança! Vai, se solte e me deixe conduzi-la. Vou lhe mostrar como permaneço em você mesmo ausente.

ELA - Certa vez você disse que o silêncio prescinde a cena...

ELE - Shhhiii... apenas dance.

(Tempo. Apenas dançam)

ELA - O conheci quando li uma entrevista sua, em um desses jornais, na qual explicava que essa era nossa única vida e que o "antes" e, especialmente, o "depois" de qualquer festa não existiam.

ELE - A festa não passa de metáfora.

ELA - Ouça a confusão que fazem nesta sala! Mal permitem escutar a música!

(Som de latidos de cachorros, ruído de pessoas, burburinho, talheres, etc. Eles dançam)

ELA - Por que insistiu pra que eu fizesse papel de...?

ELE - Porque é muito talentosa!

ELA - Sabe que fui criada por lobos.

ELE - Cachorros.

ELA - Você queria que eu me convencesse de que era adequada pro papel.

ELE - Esse é o meu trabalho. O segredo da nossa relação.

ELA - Você aposta em mim pra que a sua autoestima floresça. Como na corrida de cavalos.

ELE - (Parando bruscamente a dança) Parei de apostar em cavalos. E essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios e preparos pra essa festa.

ELA - Também diz que largou o cigarro!

ELE - Cigarro não faz mal, o que faz mal é fumar! E eu apenas preciso deles entre os...

ELA - Você...

ELE - Dissimula! E você se camufla na pele dos outros...

ELA - Como me protegerei do mundo se não atuar na vida? É possível que não faça aqui do jeito que você quer. Há algum tempo você tem duvidado da minha capacidade com personagens densas.

ELE - Sua dança está pesada.

(ELE não suporta o peso dela e os dois caem ao chão, ficam por ali um tempo e lentamente se levantam.)

ELA - (Voz em off, ruidosa) Eu não conseguia... a minha fala... estava cega de luz e o texto... era tudo puro breu e ele ali me observando do outro lado da coxia. Depois do ensaio saí do teatro correndo, fugia - não voltaria ali nunca mais - como uma mariposa que foge da luz com as asas queimadas. Ele me seguiu, debaixo de chuva, trazia um vinho... fiz o teste. Fui Blanche... fui Nina, Bernarda, Ofélia, Desdêmona, Julieta, Nora, Anna... só não fui quem sou!

ELA - (Levantando-se) Preciso beber.

ELE - (Ao mesmo tempo) Preciso fumar.

(Tempo)

ELA - Vou beber aqui.

ELE - (Ao mesmo tempo) Vou comprar cigarros.

(ELE se dirige à saída)

ELA - Vai chover!

(Som de trovão. ELE pausa. Se entreolham. Um garçom se aproxima estendendo a ELA uma bandeja com uma taça de vinho. O garçom sai de cena. ELE vai até ELA e pede seus cigarros. ELA diz que não sabe de cigarro algum, eles discutem, ELA se irrita e derrama um pouco de vinho)

ELA - Droga! Olha como você me deixa! Me irrita, eu perco o controle.

ELE - (Pegando o queijo no chão) Não se preocupe com isso. É só um pouco de vinho.

ELA - Estou tremendo!

ELE - Hipoglicemia! Sua labirintite! Não devia ter bebido tanto! Venha, vamos dançar.

(ELA o rejeita e se distancia. Faz movimentos buscando concentração, se agacha, fecha os olhos e começa a meditar)

ELE - Isso é tolice. Olha pra mim! (Tempo) Olha aqui, eu sei do que é capaz mas... eu preciso de um cigarro, não consigo sem cigarros, não consigo sem você e sem cigarros.

(Música de meditação.)

ELE – É sempre assim. Ela se irrita, então se conecta com o cosmos, com deus, com o buda, sei lá... com o diabo!!!

(ELE permanece perdido no meio do público por algum tempo, começa a fazer pequenas ações esperando que ELA conclua a meditação, começa a ficar incomodado, passa-se algum tempo, nada acontece.)

ELE – (Realiza todas as ações a seguir enquanto às descreve, ELA se deixa manipular passivamente, não sem demonstrar certa surpresa e susto diante dos atos violentos) Você não está se concentrando! Deixe a mente livre de qualquer pensamento! Deixe-os passar como se fossem nuvens. Não nuvens densas de chuva, mas brancas nuvens que se dissipam. E agora sim poderemos realizar a cena. Relembrando: Ele a espanca, a derruba no chão, agarra pelos cabelos, a arrasta pelo salão, rasga toda sua roupa, então pega uma cadeira e quebra em sua cabeça, enquanto ainda a agride verbalmente, dizendo coisas terríveis. Você chora, implora, pede perdão mesmo nunca tendo cometido erro algum. (ELE se senta e com ar afetado continua) Como vocês podem ver, essa não passa de uma cena de melodrama do tipo mais exagerado, puro dramalhão. O que traz peso dialético à cena é a percepção do público de que você não chora por... não chora pelo casamento falido, o marido violento, opressor, nem mesmo pelos ferimentos físicos e emocionais, mas sim pela cadeira quebrada. Esse é o ponto! A cadeira! Se concentre nisso! Concentre-se na cadeira. (A esfaqueia)

(Mudança de luz. Retoma-se lentamente o clima anterior. ELE e ELA voltam para a posição em que estavam, outra vez longo tempo, nada acontece, ELE começa a dar pequenos surtos, cai ao chão falsamente, levanta-se implorando por atenção. Arrasta-se, engatinha se aproximando dela e tentando chamar-lhe a atenção, late, abana o rabinho, esfrega-se nela que, alheia, permanece impassível em sua meditação. ELE começa a cheirá-la, ELA não resiste e solta uma risada)

ELE - (Rindo) Alguém aqui se desligou do cosmos!

ELA - (Voltando a se concentrar) Tudo bem, não é hoje que alcançaremos o nirvana.

ELE - Agora que você já está tranquila, conectada, em paz...

ELA - O que você quer?

ELE - Você relaxou, agora é a minha vez.

ELA - Sexo?

ELE - Não na frente dos convidados!

ELA - Então...?

(ELE retira uma caixa de fósforos do bolso e a chacoalha para ELA. Os contrarregras entram com as cadeiras, e as posiciona nas marcas em diagonal, uma de frente para a outra).

ELA - (Votando a se estressar) Eu não sei onde estão os seus cigarros.

ELE - Não quero meus cigarros. Fósforos... você sabe...

(ELA aparentemente resiste, mas logo se resigna)

ELE - Vamos! Como da primeira vez. Você sabe o quanto preciso disso.

ELA - Agora? No meio da...

ELE - (Levemente alterado) Você meditou no meio da festa!

(ELA aceita e o segue, sentam nas cadeiras)

ELE - (Entregando-lhe um palito de fósforo e a caixinha) Você já sabe! Stanislavski, memória emotiva, aquilo tudo. Vamos despertar alguma emoção aqui, que eu já me sinto como um moribundo.

ELA - Isso o alimenta como a um vampiro.

ELE - Você já sabe! Fósforo! Você está no leito de morte e só pode ter uma pessoa ao seu lado pra lhe acompanhar em seus últimos segundos de vida. Escolha bem. Você tem o tempo da chama. Sua vida dura enquanto o fósforo queima, depois... pufh! (Faz um gesto sinalizando o fim) Tudo acabado! (Interrompendo o movimento dela de riscar o fósforo) Calma! Pense bem! Respire! Aproveite cada segundo. Pense: quem você quer ao seu lado e o que diria pra essa pessoa. Quando quiser.

(Tempo. Se entreolham. ELA se prepara e risca o fósforo. Mudança de luz)

ELA - (Respirando profundamente e com a voz grave) Eu só queria lhe dizer que... sempre quis lhe dizer que... esse tempo todo em que estivemos juntos me senti como quem segue por um túnel escuro, em direção à luz que nunca chega. Ou como uma mariposa, que persegue a luz e morre queimada... acaba queimada! Luz, luz... e eu já sinto minha luz se apagando, mas alcanço o fim do túnel... será assim o fim? Eu sozinha nesse palco, cega com tanta luz na minha cara?

(O fósforo se apaga. Tempo. Os dois voltam a se olhar profundamente. Um som de trovão os distrai. Os dois se entreolham, levantam-se e vão em direção à porta. Olham para fora e conversam sobre a tempestade)

ELA - E agora? E nossos convidados?

ELE - Ficarão bem. Estão abrigados.

ELA - Mas as vias costumam inundar com...

ELE - Sabe uma coisa que eu detesto?

ELA - E nossos convidados...

ELE - Que detesto mais do que qualquer coisa nessa vida?

ELA - Como vão embora?

ELE - Pés molhados!

ELA - E ainda estamos esperando...

ELE - Quando encharcam os sapatos! Sabe?

ELA - Você disse que ainda faltava o mais importante.

ELE - Posso estar inteiro molhado, se meus pés permanecerem secos, tudo bem.

ELA - Estamos esperando mais alguém?

ELE - Agora, do contrário... me dá nos nervos!

ELA - O quê?

ELE - Essa chuva!

ELA - Ah sim, a mim também!

(Mudança de clima)

ELE – (No escuro. Caminhando entre as cadeiras dos convidados) Lembre-se que para além de você, de mim, de nós, todo o resto é supérfluo, desnecessário. Pra que haja evento, lembranças, relacionamentos... me acompanha? Pra que haja vida, vida na vida, vida no teatro... pra que haja teatro! Precisamos apenas de um espaço vazio e duas pessoas, uma a viver e outra a observar.

ELA - (No escuro. Um foco começará a iluminá-la lentamente, em resistência) Estou só. E uma vez apenas, de cem em cem anos, abro minha boca para falar e minha voz ressoa melancólica neste lugar desolado, e ninguém a ouve... Vós, ó pálidos clarões não me ouvis... As águas estagnadas criam-vos, ao amanhecer, e vagueais, então, até ser dia claro, sem pensamento nem vontade, sem um frêmito de vida. Temendo que a vida uma vez mais brote em vós, Lúcifer, o progenitor da eterna matéria, momento a momento em vós engendra, tal como nas pedras e na água, uma troca contínua de átomos, e assim ficais, em permanente mudança, para sempre. Tão só e unicamente, o espírito permanece, no inteiro universo -constante e imutável. (Rapidamente faz um gesto e para na postura que havia feito na cena anterior) Tal como um prisioneiro que foi lançado a um poço vazio e profundo, ignoro onde estou e o que me espera. É-me revelado apenas que na luta tenaz e cruel contra Lúcifer, princípio das forças materiais, eu estou destinada a vitória -então a matéria e o espírito unir-se-ão, numa maravilhosa harmonia, de que advirá o Reino da Vontade Universal. Tudo isto, no entanto, há de ser lento, pouco a pouco, no decurso de uma longa, longuíssima, sucessão de milênios, quando a Lua e a fulgente Sírius e a própria Terra estiverem já tornadas pó... E até que venha esse tempo, só nos resta o horror, o horror. (ELE começa a ser iluminado por outro foco) Eis que se aproxima o meu tão poderoso inimigo, Lúcifer. Vejo-lhe os olhos, vermelhos, medonhos...

(ELA da de cara com ele imersa em seu monólogo e se assusta. A sombra dele a encobre como um nosferatu pronto a ataca-la. Aplausos. Ela agradece ao público. Os contrarregas entram

novamente com duas cadeiras e as colocam ao centro do espaço, lado a lado. Ela se senta e começa a retirar sua maquiagem.)

ELE - (Folheando o jornal) Leu a manchete? Leu? “Outrora renomado diretor vive hoje à sombra de sua melhor atriz.”

ELA - Você antecipa a raiva pelo sucesso que consegui sobre essas tábuas. Entenda que isso não passa de mais uma daquelas críticas mesquinhas... meu sucesso só fará bem ao novo espetáculo.

ELE - (Estendendo o jornal para o público) Lê-se ainda: “... e somente a seu respeito, sempre, se poderá escrever; só ela há de ser posta nas alturas. Quase nos obriga a ficar extasiados com o seu desempenho assombroso em ‘A Dama do Cachorrinho’, sua última montagem, assim como outrora em ‘A Gaivota’, coincidentemente obras de um mesmo grande e genial autor. Genialidade à qual faz jus esta promissora atriz. Lamentavelmente o mesmo não pode ser dito sobre seu inócuo parceiro e diretor” ... blá, blá, blá... a partir daqui você já sabe, seu amiguinho jornalista, metido a dramaturgo, destrói comigo!

ELA - Agora vai dar pra ter ciúmes?

ELE - Ele usou a palavra “inócuo”, filho da...! Pra se referir a mim! Inócuo!

ELA - Lamento!

ELE - Lamenta! Eu lamento! (Depositando o jornal na bandeja. Tira um fósforo do bolso e queima o jornal. O garçom sai) Lamento que seja agora uma atriz famosa, queria antes que fosse apenas uma mulher vulgar passeando com um cachorrinho pela praia, mesmo que me traísse com um turista, isso me faria muito mais feliz. Imagina situação mais absurda e aflitiva: recebendo em casa toda espécie de celebridades, atores, escritores – e eu ali, no meio dessa gente, uma nulidade. Inócuo!

ELA - Eu estou aqui por sua causa! Você me levou, olha pra mim, até este lugar. Não deveria se sentir rebaixado. Os louros são seus! Você sabe que me recuso a aceitar o teatro. Você ama o teatro. Você se vê a si próprio a serviço da causa sagrada da Arte. Ora, em minha opinião o teatro é uma perfeita rotina imbuída de puro convencionalismo. (Para si) “Imbuída”... olha que coisa mais... mais teatrinho! Você gosta de um foco de luz e palavras vazias que

preenchem de algum sentido a vida das pessoas, mas gosta disso em mim. Me sinto bem, mas não morreria por isso... nem morta!

ELE - Então, Anna, deixe tudo, abandone o teatro e...

ELA - Para!

(Mudança brusca de clima)

ELA - (Para o público) Agora vocês já sabem como se deu o pedido de casamento. Te darei toda a luz... toda a luz... que luz? O que me fez foi tirá-la.

(Luz sobre ELE, erguendo a taça para um dos convidados) Ao teatro! Ao como PENSO o teatro! Ao que SOMOS, (Luz nela) eu e ela, no teatro! Venha, dê uma palhinha... Lembra como começava? Aquele seu monólogo da Gaivota! Só... estou só... há cem anos... algo assim!

ELA - (Visivelmente desconfortada) Estou só. É... E uma vez apenas, de cem em cem anos... abro minha boca pra falar... É, acho que me lembro. Minha voz, aquela coisa melancólica, empostada.

ELE - Não! Começa de novo! Do começo! Vamos fazer como era, todos aqui vão adorar!

ELA - Não sei... faz tanto tempo.

ELE - Você ainda tem o mesmo brilho, consegue fazer como se fosse ontem o último ensaio. Vai, mulher!

(ELA se concentra e recomeça. ELE a dirige. ELA não demonstra mais a mesma potência de antes, desiste, ELE pede que ela continue, ELE insiste, ELA se irrita).

ELE - Agora que está aqui, vivendo sem o narcótico da fama e da... da... lisonja... Sente-se maçada, irritada.

ELA - É tão difícil de representar essa sua peça. Não tem personagens vivas, nenhuma! Seu teatro é feito por fantasmas! É teatro de gente morta!

ELE - (Pegando uma taça) Mais um brinde, por favor, o último e mais importante... pra algo que espero, (Olhando para ELA) esperamos ansiosamente. (Tempo) Vai chegar, logo, logo... sempre chega!

ELA - Só se a chuva trouxer alguém da época do dilúvio.

ELE - (Dando-lhe as costas)... mas brindemos antes. Sirvam vinho! Pelo menos teremos algumas palmas, espero. As taças, levantem as taças...

(ELE estaca, ofegante)

ELE - (Para o público) Aqui hoje não esperamos Godot, não esperamos mais nada, nada, nada, e não esperar nada é esperar o quê?

ELA - O fim?

ELE - Já é alguma certeza. Um espetáculo só precisa de um bom final. Pode começar mal e se desenvolver porcamente, mas um bom fim o tornará um espetáculo inesquecível.

ELA - E essa chuva acaba por prejudicar nosso fim.

ELE - Ela pode nos destruir, mas não estaremos mortos. Certo de que ela pode também nos matar, mas ainda não estaremos liquidados...

ELA - Mas ela pode nos... nos apagar! (Tempo. Se entreolham) Você me tomou o brilho. Me apagou!

(ELE derruba uma mesa numa expressiva demonstração de raiva e começa a gritar para o público)

ELE - Isso nunca terá fim! Saiam todos! Não são mais bem vindos aqui! Afastem essas mesas e cadeiras! Preciso de espaço!

ELA - Não deveria tratar assim nossos convidados.

ELE - Tem razão, estou sendo por demais delicado com eles.

ELA - Precisamos deles.

ELE - São como cães que se alimentam de nosso pão e de nosso vinho, comem do nosso corpo, bebem do nosso sangue, vampiros! Sanguessugas! E depois se vão! Lavam as mãos (Faz menção a um aplauso) e se vão!

ELA - Esse é o papel deles, da nossa relação e... (Enfática) essa é a relação...

ELE - Cães! Porcos! Cachorros!

(Blackout no meio da última fala)

ELE - ... o que é isso? O que está acontecendo? A luz só se apaga no fim.

ELA - Queda de energia, me parece.

ELE - A minha energia é que se esgota. Vamos ficar algum tempo em silêncio. (Pausa longa) Não! Cansei do silêncio, essa escuridão já me causa alucinações e preciso de música. (Se dirigindo a ELA) Canta alguma coisa!

(Ela canta)

ELE - Isso não! É muito animado! Toque algo mais triste, fim de festa.

(Ela canta)

ELE - No fim o máximo que fazem é enviar flores ao camarim, nos dão cumprimentos formais, ou tecem críticas, ou nos deixam o silêncio! Cachorros! Roem nossos ossos e nos enterram pra continuar a roer mais tarde.

(Ela para de cantar)

ELA - Os fósforos! Onde estão os...?

ELE - (Interrompendo-a) Meus cigarros. Onde estão os meus cigarros?

ELA - Quero iluminar isso aqui.

ELE - E eu quero que tudo se exploda! Onde estão minhas dinamites?

ELA - Acho que estou passando mal. Minha labirintite.

(As luzes se acendem)

ELE - Não deveria ter bebido tanto! Vamos dançar!

(Eles dançam.)

ELE - (Agarrando-a pelos braços no intuito de beijá-la) Darei a ti toda a luz que mereças...

(ELA se desvencilha, cai ao chão e vomita em seus sapatos)

ELE – (Retira as calças e o sapato do pé direito e vai ao auxílio dEla) Meus sapatos!!! Não devia ter bebido tanto! Venha, te ajudo.

(As luzes se apagam)

ELA - Seja você quem for, eu sempre dependi da bondade de estranhos...

(Tempo)

ELE - As boas e velhas convenções sociais.

ELA – Estamos entre amigos!

ELE – Cães!!!

ELA – Você parece raivoso. Trate de se acalmar! Não é a primeira vez que somos... invadidos assim.

ELE – Mas lá se vão nossos mais precisos anos dedicados a essa... ruína.

ELA – Melhor nunca termos começado isso, termos mantido a discrição, mas já que estamos aqui...

ELE – ... melhor chegarmos ao fim. Não gosto de ser o foco, mas...

ELA – Fiquei de tal forma exausta com o que me aconteceu que meus nervos...

(As luzes se acendem)

Eu estou bem?

ELE – Inteira!

ELA – Que Deus o abençoe pela mentira.

ELE – Esse é o segredo da nossa relação.

ELA – A tragédia da minha vida.

ELE – Nossa vida.

(A partir daqui, pensar que cada um deles diz um pequeno monólogo que é entrecortado sempre pelo monólogo do outro)

ELA - Sua fama era bem...

ELE - A luz do dia nunca...

ELA - ...um artista fascinante e eu...

ELE – ...nunca expos uma ruína tão completa.

ELA - ...uma atriz crua, crua...

ELE – Se lembra de quando nos conhecemos?

ELA – ...e você ali me propondo um casamento...

ELE – Saí correndo atrás de você antes da chuva.

ELA – ... dentro ou fora do palco.

ELE – Se lembra?

ELA – Tudo o que eu queria, e já sabia... estava claro...

ELE – Eu levava um vinho.

ELA – (Sentindo ânsia de vômito) ...é que seguia sua luz!

ELE – E depois da chuva...

ELA – (Limpendo a boca com o vestido) Hipnotizada... e já sabia, estava claro...

ELE - ...voltei pra casa com os pés molhados!

ELA – ...que acabaria queimada. Queimada!

ELE – Que tragédia! Que sensação terrível!

ELA – (Voltando a si, abandonando seu monólogo) O quê?

ELE – Terrível e maravilhosa!

ELA – Como? (Tempo) Do que você está falando?

ELE – Como a própria vida, como a própria morte.

ELA – Você ouviu alguma palavra do que eu disse?

ELE – Nascer e morrer, morrer e nascer, nascer, morrer, nascer...

ELA – Você me criou...

ELE – Como num grande ensaio...

ELA – Você me inventou.

ELE – ...que nunca termina, a eterna repetição!

ELA – E agora, me diz, quem eu sou?!

(As luzes acendem)

ELE – (Voltando a si) Você... Você disse alguma coisa?

ELA - Assim está bem melhor! (Voltando-se para ELE e lhe desarrumando a gravata) Preste atenção e tire esse sorriso da cara!

ELE – (Terminando de desfazer o nó) O ar está abafado, mesmo com toda essa chuva.

ELA – Preste atenção! Me escuta!

ELE - Não vamos deixar nossos convidados esperando. Precisamos pedir que sirvam vinho.

(As luzes se apagam)

ELA - Você nunca me chamou pelo nome... Qual o meu nome, cachorro?!

(ELA, cambaleando, vai até ELE. Dá-lhe pequenos golpes no peito, ELE a abraça fazendo-a parar os ataques, ELA se debate e logo se entrega, eles voltam a dançar. ELA se desvencilha, cantarola uma música [Uma possível indicação de música para esse momento é "Olhos Da

Cara” de Rômulo Fróes]. ELE diz coisas desconexas, partes do texto. No meio da música novo blackout. A voz dela vai se mesclando com a gravação da mesma música que cantarola, executada por completo até que volta luz geral e todos os sons cessam bruscamente -o som de chuva, trovões. Tudo é luz e silêncio)

FIM

Texto livremente inspirado nas obras dramáticas “O Líquido Tátil” de Daniel Veronese, “A Gaivota” de Anton Tchekhov, e na obra cinematográfica “Depois do Ensaio” de Ingmar Bergman. Apresenta fragmentos textuais dos mesmos como também de “A Dama do Cachorrinho” de Anton Tchekhov, “Um Bonde Chamado Desejo” de Tennessee Williams, “Hamlet” de William Shakespeare e “Monólogo para um Cão Morto” de Nuno Ramos.

ANEXO C. SELEÇÃO RESUMIDA DE POSTAGENS FEITAS NO GRUPO DE DISCUSSÃO DO FACEBOOK¹²⁴

Marcella Prado

1 de fevereiro de 2013

Oi gentens! Criei o grupo (fechado) só pra centralizar e, talvez, facilitar nossa comunicação!

^^

Não sei muito bem como funciona, mas agora podemos socializar nossas pesquisas, materiais coletados etc. etc. etc., por aqui. Como aquelas imagens que o Samuel, há algum tempo, compartilhou com alguns de nós (da capa de livro com partes do rosto ampliadas), os textos que a Camila levou no último encontro e os vídeos xexelentos que gravei no celular, também do último encontro.

Acho que é isso.

Boas noites a todos nós!!!! Fresca, eu espero...

Samuel Giacomelli compartilhou um link.

10 de fevereiro de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

Vamos postar aqui videos de Pessoas famosas fumando, falando sobre cigarros ou fazendo qualquer apologia.

Neste primeiro está Grotowski falando sempre com um maço de cigarros nas mãos. A palestra em que ele fala que fumar não faz mal para a voz eu ainda não encontrei, mas logo aparece aqui.

https://www.youtube.com/watch?v=g3Kp0dtzHso&playnext=1&list=PL6B56230DC57CF5BD&feature=results_main

Afonso Mansueto

4 de março de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

¹²⁴ Foram conservados aqui, como no original, a linguagem casual e a forma livre de escrita utilizada no ambiente digital.

Se você partir
Algum dia amor tudo vai mudar
Não vou mais sorrir nem ouvir cantar
A canção de amor desse amor só meu
Que em mim nasceu
E a noite a sós eu e a minha voz
Vamos repetir o seu nome amor
Se você partir, se você partir
Se você partir
Mas se ficar prometo lhe dar
O dia mais lindo que a noite já deu
Um novo sol irei procurar
E o céu enfeitar, do mais lindo azul
Então você sentirá que o amor
É verdade que o trago nas mãos
Se você ficar, se você ficar
Se você ficar
Se você partir como eu sei que irá
Eu irei pedir para deus me ouvir
E tudo parar esperando o dia de você voltar
Irei morrendo vagorosamente
Sem poder dizer desse imenso amor
Que vai me matar se você partir
Se você partir, se você partir
Mas se ficar prometo lhe dar
A noite mais linda que o amor conheceu
Prometo o infinito o amor mais perfeito
Em tudo que a vida a dois pode dar
Mas se partir eu vou chorar
O pranto maior de amor que existir

Se você partir, se você partir
Se você partir
Se você partir como eu sei que irá
Nada restará para acreditar
Um quarto vazio espaços vazios
Como o olhar vazio que há no seu olhar
Sombras cairão a lembrar minha solidão
Que virá se você partir
Se você partir, se você partir

Marina Andrad compartilhou um link.

7 de março de 2013

<http://www.youtube.com/watch...>

Nina, Camila, Fernanda. Tudo a mesma coisa.

Fernanda Torres- Necrológio dos desiludidos do amor

Marina Andrad compartilhou um link.

8 de março de 2013

Guardachuva

O espetáculo que tem projeção, filmagem filme teatro e tudo mais.

<https://vimeo.com/29371047>

Samuel Giacomelli

11 de março de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

Muras De Sopa, hoje esquematizamos o roteiro daquele que podemos chamar "o primeiro ato" do que será o "liquidados". Quinta eu e Camila vamos nos reunir e assistir os videos e pescar falas e ideias captadas pela câmera para rechearmos esse roteiro. A partir daí entra vc com sua pena de ourives, e a coisa vira bossa. E como diria o Caê, a Bossa Nova é Foda! Tudo Terabom pra todos nós. Bjinhos e boa noite

Camila Tiago compartilhou um link.

13 de março de 2013

Gente achei alguns contos do Tchekhov e tem um chamado A esposa!! rsrs

Contos - Anton Tschecov

Contos 'Brincadeira', 'O bilhete de loteria' e 'A esposa' de Anton Tschecov.

UFRGS.BR

Parte superior do formulário

Comentários

Samuel Giacomelli Legal! Precisamos ler essas coisas e ter mais referências literárias além do Líquido Táctil.

Samuel Giacomelli Aliás, sabem que o Líquido Táctil foi inspirado em A Gaivota do Tchek?

Camila Tiago Nossa !!! Estou com os textos completos de A gaivota, As três irmãs e A dama dos cachorrinhos. Estou lendo este último, levo os textos no próximo ensaio!!!

Samuel Giacomelli Acho legal fazermos um batidão de leituras após a apresentação para a disciplina. Quando poderemos nos dedicar com mais calma ao processo.

Muryel De Zoppa

4 de julho de 2013

Aproveitar que a vida está mais desequilibrada que nunca, tô dentro! Pra valer!!

Já dei uma fuçadinha no começo, coisa pouca, um verbo cá outro acolá, e tudo, escutem, tudo o que o tio fizer será em/com o conluio de todos. SÓ trabalho em equipe, fuçem, arranquem, critiquem, cuspem em tudo o que eu sugerir, não funciona assado, só assim.

Bjos.

Samuel Giacomelli

8 de julho de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

“Tentou sempre. Fracassou sempre. Não tem problema. Tente de novo. Fracasse de novo. Fracasse melhor”. Beckett

Marcella Prado

17 de julho de 2013

Na reunião de ontem definimos um "cronograma" de estudo, intercalando filme e leitura a cada semana (no horário do encontro). A ideia é assistirmos juntos aos filmes e discuti-los. Quanto aos textos, combinamos de fazer leitura prévia e uma leitura em conjunto com discussão, nos dias marcados p/ cada texto. Conforme a necessidade, desejo, vontade, ímpeto, achismo, pretensão, tesão, dúvida, interesse de cada um... podemos sugerir novas leituras, filmes, ..., ..., e/ou propor trabalhos práticos (workshops, por exemplo) no meio desse cronograma aí.

Trata-se apenas de uma ordem pré-estabelecida, a começar pela semana que vem (25/07), e que pode ser alterada a qualquer momento, sem que seu nome vá para o SPC ou Serasa.

Aí está:

- O Sacrifício (filme)
- A Dama do Cachorrinho (texto)
- O Anjo Exterminador (filme)
- Os mortos (texto)
- Deus do Ensaio (filme)
- A Gaivota (texto)
- Deus da Carnificina (filme)
- A Casa de Bernarda Alba (texto)
- Othello (texto)
- Esperando Godot (texto)

Bom trabalho pranozes!

Marina Andrad carregou um arquivo.

26 de julho de 2013

Como prometido, aqui está a legenda do filme pra vcs pegarem certinho os diálogos que mais curtimos:

NOTA: são os diálogos da primeira hora de filme. Só ir olhando pelo timing das falas que dá pra pegar direitinho.

Para abrir o arquivo: abra-o com o bloco de notas do windows. Se ele não abrir automaticamente no bloco de notas, clique com o botão direito e escolha: "Abrir com..." e dae vc escolhe o bloco de notas. Simples!

Samuel Giacomelli

1 de agosto de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

Passagens de O SACRIFÍCIO

"Palavras, palavras, palavras!"

Finalmente entendo o que Hamlet queria dizer.

Ele simplesmente não agüentava tagarelas.

Eu também não! Por que eu falo tanto?

Se ao menos houvesse alguém que fizesse algo em vez de só falar!

Pelo menos tentasse.

- Representamos juntos Shakespeare e Dostoyevsky.

- Eu me lembro!

- Não!

- Como? O que você se lembra?

- Eu me lembro das representações.

- Não acredito!

- Sim, é verdade! Você deixou cair o vaso e ele quebrou.

Lembro. As lágrimas escorriam... e o vaso era branco com flores azuis.

- Está certa! Ela se lembra! Mas sobre as lágrimas, entrou algo no meu olho.

Doía e não sabia como terminar o espetáculo.

Você foi fantástico como Príncipe Misckin... chegou a ser considerado um grande ator.

E depois disso você abandonou tudo! O teatro, tudo!

Isto depois de ter feito Ricardo III e o Idiota.

- Nunca entendi. O que é "tudo"?

O que você quer dizer, "tudo"?

- O teatro. Tudo!

- Entendo, a fama. Só que o teatro não é tudo. Eu não agüentava mais.

- O que você quer dizer?

- Bem... Por algum motivo comecei a ter vergonha no palco.

Tinha vergonha de pretender ser outro. Representar sentimentos de outro.

Eu tinha vergonha de ser honesto no palco.

Para dizer a verdade foi um crítico que descobriu.

Claro, não aconteceu de repente.

Então, um ator não pode ter a sua personalidade?

Ele tem que perder sua própria identidade?

Não é isso, o que eu quero dizer é que como ator... eu me dissolvia dentro das personagens... e isso eu não queria.

Em tudo isso tinha algo de pecado. De feminino, fraco. Sim, feminino e fraco, não é? Assim como é o pecador!

-Eu gostava de você como ator, por isso você o abandonou.

- Eu não sei, pode ser.

- Não, é a pura verdade.

- Estou dizendo que pode até ser.

- Ele sempre me contradiz.

- Ela será a morte dele.

- Por favor, hoje não! É o aniversário do Alexander.

- Obrigado por me defender, Victor. Primeiro ele me seduz com a sua representação... me tira de Londres e depois me abandona. Eu gostava de ser casada com um ator...

- Se eu entendi direito, Alexander queria dizer... que é estranho que uma pessoa, voluntariamente... seja transformada em uma obra de arte. Em geral, o resultado é tão longe do seu autor... que é difícil de acreditar que a obra foi feita por ele.

Mas com atores é ao contrário. É o próprio ator que é a obra de arte.

- Que verdade? Você insiste em algum tipo de verdade.

- A verdade. O que é a verdade?

- Não há uma verdade. Nós olhamos sem ver, vem aí uma barata...

- Barata?

- Por exemplo, madame.

- Desculpe.
- Vem aí uma barata correndo em volta de um prato... achando que ela está andando em frente.
- Como você sabe o que a barata está pensando? Pode ser o ritual dela.
- Sim.
- Dela. "Pode ser". Pode ser alguma coisa. "Pode ser"! Senão, teríamos "a verdade absoluta!"

Muryel De Zoppa

14 de outubro de 2013

Não sei o nome certo do filme, vi pedaços agora no canal Curta!, mas alguém ache urgente o filme

Uma aula espetáculo teatral de Louis Jouvert

(Acho que é isso)

É o Liquidados TOTAL!!!

Putaque nos pariu!!!

Muryel De Zoppa carregou um arquivo.

18 de outubro de 2013

Chô falar, essa noite sonhei com a coisa, sério, e vou colar minha viagem, ok? Posso? Então, sabemos que o teatro é o pano de fundo e sabemos que a relação entre eles é o foco, ok. Na minha dormida hoje me veio um casal que se mescla com suas personagens justamente no intuito de fugir não apenas de suas identidades mas, acima de tudo, de sua história. Portanto, e acho que pelo motivo de ter lido A Gaivota ontem, sonhei com uma tragédia. O que não quer dizer que não podemos fazer comédia em cima dela (e vamos também), não DEVEMOS cair no melodramático, no dramão (eu sei), mas sonhei que eles, conscientemente, se fundiram às personagens pra fugir de um drama familiar, Liquidados pela perda de uma filha!!!! Não sei se está claro, mas vou colar aqui uma brincadeira minha tecida à par com A Gaivota.

(gente, são só devaneios, pelamordedeus!!!)

Muryel De Zoppa

25 de outubro de 2013

Eu e Samuca estamos levantando a poeira no roteiro, juntando os cacos com minhas ideias toscas, daí que na terça precisaremos juntos definir umas abordagens e, principalmente, a biografia dessas duas personas, o que gostam, têm, como transam, educação, família, coisas que não aparecerão para o público mas que sustentam a camada, ok?

Ajustei a sinopse, acho bacana mantermos nela os cães e cigarros até porque não serão elementos primordiais e daí não entregamos o que efetivamente será tratado. Nem colocar que falarão sobre o teatro, sacam? Vejam o que acham que refaço como quiserem.

"Um casal. Ela, ex-atriz. Ele, diretor teatral. Um brinde ao amor e ao momento pelo qual aguardam ansiosamente. Durante a espera, entre regozijos e tragédias, cães e cigarros, rememoram e compartilham com os convidados recortes marcantes da vida conjugal."

Marcella Prado

2 de novembro de 2013

Do filme "Romance", que Samuca postou antes:

- Diálogo inicial, de como ela foi escolhida para o papel. Gosto dele falando, por exemplo, que ela já havia sido escolhida, antes mesmo de fazer o teste. E no final eles retomam com um acréscimo... +/- assim: (ela) "E quando começamos a ensaiar" - (ele) "Agora" (beijam-se).

- Sobre a presença do público/convidados, no caso do filme o público da estreia (os Operários da estação de metrô): "... paguei umas cervejas e dei uns convites. (...) Pelo menos teremos algumas palmas. Se tivermos palmas..."

NO LIQUIDADOS: a festa é um pretexto para terem público. Convidam pessoas p/ uma suposta festa, pra garantir que alguém os assista.

- Estratégias.... Quando alguém importante comparece: "Fica do lado direito da foto, pro seu nome sair primeiro na legenda" - achei hilário... mais uma busca por status (e posterior confirmação deste)

- "As pessoas se casam por amor. E acabam se estapeando por uma infiltração na cozinha" - ou por uma luz apagada/queimada... hum?

- essa não consegui anotar direito... mas é a parte em que ela fala sobre a dificuldade de perceber o limite entre realidade e representação, e descreve um momento de tristeza, em que chorava, e foi até o espelho, ser espectadora do seu próprio sofrimento - que era real, mas também representado, porque estava mesmo triste, mas escolheu ver-se/assistir-se naquele estado... confuso, mas fiquei viajando nisso... E que acho que tem a ver com a nossa proposta... com essa mescla de realidade/representação. A fala dela foi muito bonita... se alguém conseguir localizar...

- A cereja do bolo!! : "Acho que a saída é não desistir de procurar uma saída. Mesmo que ela não exista." - E pra nós não existe meeeeeesssssmooooooooo, tá dominado, tá tudo liquidado!

- me lembrou aquela conversa sobre a luz no fim do túnel, que ele busca essa luzinha, mas que ela não existe, ou sem saber se ainda existe alguma.

Samuel Giacomelli

9 de novembro de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

Informo que hoje a tarde eu e o Muras fechamos uma primeira proposta do texto para lermos juntos na terça e tecermos comentários e sugestões para mudanças de vírgulas.

Dois parênteses em aberto para os quais necessitamos apoio da Camila Tiago.

1. As Biografias
2. O que será dito na hora do fósforo.

Samuel Giacomelli

11 de novembro de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

Gente, amanhã cheguemos às 19h pontualmente, ou ainda se preferirem mais cedo, lá pelas 18h, pois o Muras estará com o tempo apertado e precisamos ler o texto e levantar todas as percepções e acepções sobre o que fica e o que muda. Trabalho minucioso! Para as próximas semanas penso que podemos começar a fazer leituras com convidados para ver como o texto chega naqueles que não estão envolvidos no processo! Conversamos sobre isso amanhã!

Camila Tiago

12 de novembro de 2013

O que será dito na hora do fósforo. Gosto muito de uma improvisação que fizemos e que falei sobre uma estrada, pedras ... vou procurar o vídeo pra pegar essa fala e trabalhar nela.

Marcella Prado

10 de dezembro de 2013 · Uberlândia, Minas Gerais

Liquidosos!!!!!!!!!!!!!! Ainda tenho uma fixação por aquela entrevista da Clarice Lispector. E depois de assistir o espetáculo no domingo, fiquei com mais vontade de ter um momento semelhante (meio entrevista/retrato) com a nossa diva, ELA - não pelo espetáculo, mas por ele ter me lembrado novamente da entrevista... Acho que precisamos de algum momento com aquela qualidade, com a loucura contida e sensata daquela mulher, com aquela feliz infelicidade, infeliz felicidade. Ahhhhhh, eu quase entro em êxtase quando ela fala que está morta, que quando não está escrevendo está morta. E nossa atriz está (sentindo-se) mooooooorta, sem sentido, quando não está atuando!

Samuel Giacomelli

8 de janeiro de 2014 · Uberlândia, Minas Gerais

BOAS NOVAS!!!

Romulo Fróes De Carvalho:

Fala Samuel! Por mim, não há nenhum problema em você utilizar tal faixa, mas tem umas questões que podem ser resolvidas igualmente. Primeira delas, essa canção não é minha, ela é de autoria somente do Nuno Ramos, meu parceiro, a melodia e letra são dele. E nesse caso curioso, eu nem mesmo canto a faixa! Mande pra mim o texto, pra eu repassar pra ele e também quero ler. Quanto ao Nuno, acredito também que não tem problema. Um outro dado é, se você precisar de um documento de liberação, acho legal ter não? Pra vocês mesmo. Daí tem que conversar com a editora que é a YB, que também está acostumada a liberar as músicas sem ônus, quando autorizadas pelos autores, neste caso o Nuno. Resumindo, Nuno tem que gostar do trampo, se ele achar legal tenho certeza que ele libera na boa, na faixa! Abração, R.

Samuel Giacomelli

10 de abril de 2014 · Uberlândia, Minas Gerais

Atualizando a todos sobre os últimos acontecimentos.

1. Via Lakka não existe mais, nosso novo espaço de trabalho é o Teatro Municipal, sempre às terças-feiras a partir das 18h.
2. Marcellacellinha abdicou de suas antigas atribuições em consideração ao seu tempo escasso para poder seguir o processo com maior afinco. Ainda assim se responsabiliza em estar junto pensando a movimentação dos garçons e contra-regragem. Como também, entendo, dando ainda um braço e um pitaco na direção.
3. Getulio assume as rédeas da direção e promete apertar os atores até sair suco.
4. Muryel vai costurar o fuxico e ficará afastado por algumas semanas. Quando voltar promete se prostituir.
5. Camila e Samuel vão pegar firme.
6. Alguns projetos já foram enviados. Próxima etapa Lei Rouanet.
7. Bjinhos nas respectivas buzanfas
8. Esqueci alguma coisa?

Muryel De Zoppa

13 de abril de 2014

Quando abracei o texto, o que tínhamos era a esqueleto inicial que levantaram e as referências que escolhemos, os filmes, textos, etc. Assisti alguns, li a maioria, mas o Bonde Chamado Desejo só conheci recentemente, daí que disse no último ensaio que, mediunicamente, trouxemos Blanche Dubois para nós, mas com outro teor. A mesma mulher escravizada, alcóolatra, mas se no Bonde o cara a destrói limando-a pra baixo, aqui ele a destrói lançando-a pro alto. É uma outra forma de dissecação. Ontem coleí pra Samuca recortes do Bonde que, indiretamente ou não, catalisa nossa vibe. E isso é lindo. A frase nossa "Os cegos conduzem os cegos." é do Bonde, agora saquem essas que reli ontem no mesmo. "Stella: Veja a bagunça nessa sala! E aquelas garrafas vazias! Eles liquidaram duas caixas..." "Blanche: Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro... que de certa forma fazem todo o resto parecer...sem importância"

"Mitch: Está escuro aqui.

Blanche: Eu gosto da escuridão. A escuridão me conforta.

Mitch: Acho que nunca vi você à luz.

Blanche: É?

Mitch: Nunca vi você de tarde."

"Blanche: Não quero realismo. Eu quero magia. (...) Não acenda a luz!"

Muryel De Zoppa

27 de abril de 2014

"Carlos Perry já fora selecionado para o elenco de Vestido de Noiva. Foi quando Adacto Filho imaginou que Stella (Perry) ficaria bem no papel principal de Capricho. Custou a convencê-la. Stella aceitou na condição de que os primeiros ensaios fossem em segredo - se achasse que não era para a coisa, desistiria e ninguém ficaria sabendo.

Mas o segredo era impossível. Um dos ensaios de Capricho foi presenciado por Ziembinski.

Ele viu Stella e apenas comunicou-lhe: Você vai ser Lúcia em Vestido de Noiva!"

(O Anjo Pornográfico, Ruy Castro)

Muryel De Zoppa compartilhou um link.

14 de maio de 2014

<http://www.youtube.com/watch?v=l-WVR3AEIN8>

BIBI FERREIRA - MONÓLOGO VENENO DA PEÇA GOTA D'ÁGUA

Samuel Giacomelli

22 de maio de 2014

Definitivamente, e não sei como, mas nosso diretor Getulio Gois já sabia disso desde sempre, o espaço temporal de nosso Liquidados está enraizado lá nos idos anos 50. Estive pensando nisso, estudando isso e percebo que esse recorte abre mil portas e janelas, ilumina nosso caminho e ainda por cima põe pra tocar uma bela trilha enquanto caminhamos. Começo a dividir aqui com vocês o que for interessante do que vou encontrando por aí sobre os cinquentinha. E penso que os cartazes de filmes clássicos desse período nos dão uma dica

sobre por onde podemos começar a pensar nosso material gráfico. Marina Andrad, aquela galera ainda tem interesse em criar esse material pra gente? O que eu acho mais marcante são as cores fortes, normalmente usam poucas cores, mas sempre são fortes, além das letras tipografadas e a presença das fotos dos protagonistas sempre, dialogando com desenhos e formas geométricas..
Vejam:

"A partir dos anos 50, os cartazes de filmes começaram a ganhar um design mais elaborado, acompanhando a sofisticação das produções. Um dos grandes designers do período foi o norte-americano Saul Bass. São dele os cartazes de filmes de Hitchcock, como Vertigo (Um Corpo que Cai), assim como o de Anatomy of a Murder (Anatomia de um Crime), de Otto Preminger."

Muryel De Zoppa compartilhou um link.

6 de junho de 2014

Não assisti, mas olhem que louco a sinopse desse filme:

"Norman Maine (Maison), astro de cinema decadente e alcoólatra, conhece Esther Blodgett (Garland), uma sonhadora artista que deseja o estrelato. Depois de um tempo os dois se casam e ela começa a se transformar numa grande estrela, que agora atende por Vicky Lester. É aí que começam seus problemas, pois o marido não agüenta ver ao mesmo tempo sua derrota e a vitória de Esther como artista, o que acaba levando-o para as bebidas. Isso acaba abalando a carreira da esposa."

Vou ver este finde. Cara, nesse site tem cada filmaço!!! A Malvada e Cia.

Muryel De Zoppa

4 de julho de 2014

Ensaio hoje foi rico, debatemos poréns e a coisa segue encorpando. Olhares estrangeiros apontaram uma dificuldade em antenar na questão temporal, os saltos, portanto o carecimento reside no ajuste textual, na estatura do diretor que (até onde fomos e sem ele não estaríamos) enriqueceu bastante esse aleijão, e dos parceiros Afonso e Marina que irão empreender belo sentido pra narrativa. Luz e cenário agora são essenciais pra importar clareza

pra dança. O final, ainda amadurecendo, também é calcanhar de Aquiles, mas Samuca e eu e todos vamos decupando a energia necessária pra justificar a fúria e o abandono de Ele e Ela, algo pra além do aquém, mas que só juntos pra desenhar, portanto todavia porém, com o retorno de Getz, e agora uma necessidade medonha de Afonso e Marina, vamos delinear aprazivelmente. Precisamos de vocês!!!! Vai ficar lindo pra se gostar ou odiar, o lance é soltar os cachorros.

Getúlio Góis

15 de outubro de 2014

Muryel De Zoppa quase gozamos ontem... Foda-se o que você acha! No meio de tanta coisa que pode e não pode neste texto seu cheio de vertigem, descobrimos indícios de que Ela é apenas um fantasma na cabeça Dele, uma memória, a invenção de uma atriz, seu desejo apaixonado pelo teatro, construída pela mente de quem passa as tardes olhando o palco vazio. Falta pouquinho... para os bichos colarem de vez na pele dos bandidos!

Comentários

Muryel De Zoppa Gozei pelo cu!!

Getúlio Góis Sabe por que gosto e estou com vocês nesta empreitada? Pelo fato de que essa despreensão, essa malandragem, essa falta de tanto tempo para a coisa... faz da Arte uma coisa que cresce lenta e bonita... dentro do próprio tempo das coisas!

Samuel Giacomelli carregou um arquivo.

24 de outubro de 2014

Galera, nos reunimos aqui hoje e definimos esse recorte para o cenas curtas. Na terça podemos testar e fechar tudo o que vamos precisar. E já vamos deixar combinada a filmagem para a sexta que vem das 12h às 14h, na UFU.

Rodrigo Oliveira

12 de novembro de 2014

Bom gente, hoje fiz uns rascunhos do que penso para o figurino! Pensei numa coisa funcional, que deixe BEM CLARO, além das falas do texto, as voltas e passagens de tempo...e também porque aprendi que: ROUPA DE TEATRO TEM QUE FUNCIONAR! HiHiHiHi também não quis sair muito fora do que vocês já tem em mãos, que de antemão, é riquíssimo de fluidez, conceito e composição.

Camila: seu vestido continuaria sendo o mesmo, e teria uma manga com aplicações, talvez bordado (ainda não defini), e elas seriam REMOVÍVEIS, porque ao se vestir para a festa, você colocaria O VESTIDO COM ELAS! E nas passagens de tempo, você as tiraria, e subiria a barra do vestido (que vai estar forrado ou estampado do lado avesso, pra não mostrar costura e acabamento), até a cintura, onde pensei numas "presilhas" de velcro "invisíveis", o que tornaria o vestido curto e cavado (aqui as mangas não estariam presentes).

Samuel: sua roupa, tá com uma base de conceito ótima! Eu só acrescentaria, um colete e uma gravata. Nas passagens e voltas do tempo, ele tiraria o paletó, e do bolso do colete, ele tiraria os óculos, que usaria apenas em momentos de volta! E nos retornos, a composição voltaria à mesma do início.

Vou postar aqui, as fotos dos rascunhos, pra ilustrar isso tudo que eu escrevi.

Samuel Giacomelli

14 de novembro de 2014

Amanhã é nosso dia, Liquidados!!!

Nosso filho vai ser pré-apresentado ao público, finalmente.

Estamos no caminho, esse momento vai gerar muita coisa boa pra gente!!!

Quem tiver taça de vinho traga, que vamos brindar depois da apresentação. Eu e o Getz já estamos comprometidos a trazer cada um uma garrafa de vinho, sendo que uma delas será usada na cena, então quem mais quiser colaborar com a bebida fique a vontade.

Merda pra todos nós. E vamos botar fogo nesse teatro!!!!

Getúlio Góis

21 de janeiro de 2015 · Rio de Janeiro

Um Homem Liquidado, de Giovanni Papini.

O mundo é a nossa representação. (...) Há alguma coisa para além da representação? É a consciência uma janela fiel dando para a realidade, ou, antes, um sistema de lentes embaciadas e riscadas pela história, que filtram só imagens falsas e sombras incertas da verdade? E há deveras qualquer coisa por trás do conhecimento, ou apenas o nada, como por trás da vida? Seria talvez apenas espelho de si mesmo, casca sem tronco e roupagem sobre o vácuo?

(...) O mundo é representação, sim, mas eu não sei doutras representações afora as minhas. As dos outros ignoro-as, ignoro a essência dos fenômenos inanimados. As mentes alheias existem apenas como hipótese da minha. O mundo é pois a minha representação - o mundo é a minha alma; - o mundo sou eu!

(...) O mundo inteiro era apenas uma parte do meu eu: de mim, dos meus sentidos, da minha mente dependia a sua existência. Ao sabor das minhas volições as coisas apareciam ou desapareciam. Atentando, ressurgiam; abandonando-as, desfaziam-se de novo. Se eu fechava os olhos, todas as cores morriam; se tapava os ouvidos, nenhum som, ruído ou harmonia rompia o silêncio do espaço. E, última consequência: quando eu morresse o mundo inteiro seria aniquilado.

Rodrigo Oliveira

28 de janeiro de 2015

Bom, aqui estão os croquis dos figurinos de LIQUIDADOS. Fiz em tamanho A3, para melhor visibilidade dos detalhes e cores, e para portfólio e acervo também, claro.

- Roupas Íntimas: Busquei bastante referência na Década de 50, tanto para o figurino da Camila, quanto para o do Samuel! Tanto que a "mudança" do figurino íntimo dele, de REGATA + CUECA BRANCA para esse "MACACÃOZINHO/MIJÃOZINHO" adulto, era o que faltava para eu de fato, sentir que estavam enquadrados na época e ter uma "vivência visual" disso, nessas peças.

- Figurino Camila: O figurino, precisava marcar às voltas no tempo, e eu confesso que depois do primeiro ensaio que assisti, quebrei MUITO a cabeça, para pensar como isso poderia aparecer NO FIGURINO, já que não há mudança de cenário, ou mesmo troca de roupas! (Aqui

entrou a luz do meu maior modelo de inspiração {e pai} Alexander McQueen, que desconstruía a forma humana, roupas se modificavam no meio da passarela, e davam luz à sua grande visão de futuro, mesmo que, muitas vezes de forma e num mundo TOTALMENTE OBSCURO! <GOD SAVE McQUEEN>.) Foi então, que eu decidi marcar a volta no tempo, com a "desconstrução" da roupa, onde: AS MANGAS SAEM e a BARRA DO VESTIDO É DOBRADA ATÉ A CINTURA, mantendo a marcação da silhueta bem Década de 50, porém, num vestido curto e "rodado", que era bem marcante na época. Ah, tinha me esquecido: na cintura são presílias de velcro (na cor do vestido), para ela prender a barra ao encurtar ele, e a parte avessa, é FORRADA, para não mostrar costura ou mesmo o avesso do vestido, quando a barra subir.

- Figurino Samuel: O figurino DELE, foi mais "restrito" por ser masculino. Não dava pra criar uma peça "mutante", até mesmo por ser alfaiataria. Então, as voltas no tempo desse personagem, são marcadas pela RETIRADA DO CASACO/TERNO e DOBRA DA MANGA DA CAMISA, até o nível dos cotovelos (no desenho, está desdobrada apenas para manter o padrão do croqui).

- Figurino Tháísea & Bárbara: O figurino das "garçonetes", deveriam ser mais neutros, e mesmo que elas apareçam "em cena", a presença deveria ser algo sutil, sem muita marcação. Então, optei pelo COLETE PRETO + CALÇA PRETA e CAMISA (ainda não sei se branca ou preta, já que, se a opção for PRETA, elas se assemelham muito ao figurino DELE, pelo detalhe da cor da gravata e etc, então tenho preferência pela BRANCA). Para manter um padrão visual e estético, pensei nos cabelos em corte chanel, e na cor vermelha (um ruivo-vinho mais fechado), onde podemos utilizar perucas mesmo, já que a movimentação delas é pouca e não corre risco de "cair" ou algo do tipo.

Já olhamos os tecidos, valores, cores e etc.

Amanhã me reúno com a Regina (a costureira), pra saber detalhes de metragem, quantidade, aviamentos e afins, para a confecção das peças.

Por hora, é isso.

Super beijo!!!!  <3

PS: Nunca consegui "visualizar" ela usando VERDE! E não é por ser "azulmaníaco" e regido por esta cor, que troquei a cor da roupa DELA. Foi por sentir a sensibilidade e imponência da cor, que também consigo sentir NELA!

Samuel Giacomelli

22 de fevereiro de 2015

Liquidados, amanhã ensaio importantíssimo! O último que poderemos fazer no palco antes de quinta. E já teremos luz para testar.

Como Getulio dará uma atrasadinha, vamos combinar de chegarmos antes, lá pelas 18h30, para organizarmos tudo. Meninas, Thaísea e Bárbara, vamos esquematizar tudo como será no dia. Servir água, testar a mesa onde ficarão as taças (levarei as de plástico que tenho). Marcella e Eluhara se puderem estar presentes para definirmos como será a ajuda de vcs no dia seria legal.

No mais Rodrigo venha também ver como a coisa caminha. Muryel não precisa vir, vai cuidar da sua vida. Diego, estuda hoje essa sonoplastia pra não nos deixar doidos amanhã.

Valeus!!!

Samuel Giacomelli

20 de junho de 2015

Aviso aos navegantes, hoje a venda de ingressos foi um sucesso. Vendi sete no total! Kkkk Por mais que seja estranho, isso é um ponto positivo! Cruzem os dedos para que os ingressos não se esgotem amanhã. Isso mesmo, paraa que o Liquidados seja um fracasso de bilheteria, pois o cerco ao número limitado de pessoas está pesado. Depois conto tudo pessoalmente.

No mais, temos 90 ingressos distribuídos, entre pagantes e convites.

Quem pegou ingressos comigo acerte com o Muryel amanhã. Precisamos saber quantos foram vendidos de inteira e meia e quantos convites distribuídos.

As mesas, forros, taças e congêneres já estão guardados aqui no teatro.

Agora o ator vai vestir a peruca do personagem e começar a se concentrar.

Até amanhã e muita merda pra todos nós!

ANEXO D. FRAGMENTOS TEXTUAIS SELECIONADOS DO FILME DEPOIS DO ENSAIO DE INGMAR BERGMAN

1

Depois dos ensaios, gosto de ficar um tempo no palco para pensar calmamente naquele dia de trabalho.

Nas horas entre a tarde e o começo da noite, quando o grande teatro está quieto e abandonado.

(...)

Quando olho em volta, não me reconheço.

58

Li uma entrevista na qual você explicava que essa era nossa única vida e que "antes" e, especialmente, "depois" não existiam.

Você disse que esse entendimento lhe confortava.

Você certamente tem um senso de ironia!

64

É só confusão!

65

Na minha idade, às vezes me inclino e repentinamente minha cabeça está em outra realidade.

Os mortos não estão mortos. Os vivos parecem fantasmas.

O que era óbvio há um minuto é peculiar e impenetrável.

Ouçã o silêncio nesta sala.

Imagine toda a energia espiritual, todas as emoções, reais e encenadas, risos, raiva, paixão, e sei lá mais o quê.

Tudo isso ainda está aqui... encapsulado...

Vivendo uma vida secreta e ininterrupta.

Às vezes, os ouço. Sempre os ouço. Às vezes, acho que os vejo.

155

Você quer que eu a convença de que é apropriada para o papel.

156

Esse é o meu trabalho!

O doce segredo da nossa relação!

181

Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em 5 semanas de ensaios!

211

Como me protegerei do mundo se não atuar na vida?

226

É provável que não faça isso do jeito que você quer.

264

O peso está nos seus braços, nos seus ombros e no quadril.

364

A palavra, o ator, o espectador. Só isso é necessário. A única condição para o milagre acontecer.

ANEXO E. Link para outros documentos, como:

- Imagens utilizadas como referência para a criação
- Projetos de cenário, espaço cênico e iluminação
- Croquis de Figurino
- Vídeos de registro de ensaios
- Filmagem do espetáculo
- Fotos de registro do processo de criação
- Fotos do espetáculo
- Trilha sonora do espetáculo
- Outras músicas utilizadas durante o processo de criação

Podem ser encontradas no link abaixo:

<https://sgiacomelli.wixsite.com/anexos-liquidados>