



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR - PERFORMANCES CULTURAIS

BRUNO QUIRINO PEIXOTO

**A PREPARAÇÃO DOS ATORES NA MONTAGEM DE
‘QUATRO PAREDES’. GOIÂNIA, BRASIL (2003)**

Goiânia
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: **Bruno Quirino Peixoto**

Título do trabalho: **A preparação dos atores na montagem de 'Quatro paredes'. Goiânia, Brasil (2003).**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 02 / 05 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

BRUNO QUIRINO PEIXOTO

A PREPARAÇÃO DOS ATORES NA MONTAGEM DE ‘QUATRO PAREDES’. GOIÂNIA, BRASIL (2003)

Dissertação apresentada para conclusão do Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás.

Linha de pesquisa: Espaço, Materialidades e Teatralidades.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (UFG)

Coorientadora: Prof^a Dra. Adriana Fernandes (UEPB)

Goiânia
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Quirino Peixoto , Bruno

A preparação dos atores na montagem de 'Quatro paredes'. Goiânia,
Brasil (2003). [manuscrito] / Bruno Quirino Peixoto . - 2015.
CC, 200 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo; co-orientador
Adriana Fernandes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2015.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Preparação de Atores . 2. Teatro. 3. Atores. 4. Performances
Culturais . 5. Jogo . I. Corrêa de Camargo, Robson, orient. II. Título.

CDU 792

Programa de Pós Graduação - Performances Culturais



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO PERFORMANCES CULTURAIS INTERDISCIPLINAR
ATA DE DEFESA DISSERTAÇÃO

Aluno(a)	Bruno Quirino Peixoto	Matrícula	20121392
Título da Monografia	A PREPARAÇÃO DOS ATORES NA MONTAGEM DE 'QUATRO PAREDES'. GOIÂNIA, BRASIL (2003)		
Data e hora da defesa	9 DE JUNHO DE 2015, 19HS.		
Local	Coordenação de Arte e Cultura/ PUC Goiás/ Área 2		

Banca Examinadora	
Orientador(a)	Dr. Robson Corrêa de Camargo
Avaliador(a)	Dra. Albertina Vicentini
Avaliador(a)	Dr. Maria Beatriz Mendonça

Resultado

Após o exame do Trabalho, da apresentação oral da Monografia e arguição do acadêmico (a), a Banca Examinadora decidiu:

Pela Aprovação: ☒

Pela Reprovação: ☐

Pela Reformulação: ☐

Observações:

Aprovado com destaque e indicação
para publicação

BANCA EXAMINADORA	NOTA	ASSINATURA
Robson Corrêa de Camargo		
Dra. Albertina Vicentini		
Dr. Maria Beatriz Mendonça		
MÉDIA FINAL		

Goiânia, 09 de junho de 2015

DEDICATÓRIA

Primordialmente, dedico esta dissertação aos meus pais: minha mãe, D. Vânia Quirino de Paula e ao meu falecido pai, Romir Peixoto Santos. Meus progenitores sempre acreditaram em mim, dando-me forças e confiança para seguir passo a passo nessa caminhada da vida. Ao meu paizinho querido dedico especialmente este resultado. Meus sinceros agradecimentos, onde quer que esteja.

AGRADECIMENTOS

Agradeço humildemente e profundamente ao meu orientador, Dr. Robson Corrêa de Camargo, que se empenhou exaustivamente na criação deste Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, e que me possibilitou, através de sua orientação generosa, insistente e paciente, uma organização do meu olhar artístico frente ao universo prático e desorganizado em que eu me encontrava antes desta imersão investigativa.

Aos meus eternos amigos Ana Paula Carvalho e Alexandre Mendes, que já partiram desta vida e que me deixaram heranças impagáveis de reflexões, convívios, paixões e muitos ensinamentos com suas inquietudes.

Ao Franco Pimentel, Pedro Vilela e Mayarah Pinheiro, artistas cênicos pelos quais tenho enorme admiração, respeito e que acrescentaram efetivamente em minha carreira com suas presenças na montagem de ‘Quatro paredes’, em direção à proposta escrutinada nesta dissertação.

Agradecimentos ao Dr. Paulo Petronílio (UnB/UFG), à Dra. Izabela Tamaso (UFG), ao Dr. Eduardo Reinato (PUC-GO), à Dra. Sainy Veloso (UFG), ao Dr. Sebastião Rios (UFG) e à Dra. Maria Beatriz Mendonça, minha querida Bya Braga (UFMG).

Agradecimentos especiais à Dra. Albertina Vicentini (PUC-Goiás) e à minha co-orientadora, Dra. Adriana Fernandes (UFPB), que não mediram esforços em meu auxílio para esta pesquisa. Todos estes professores fizeram-me bailar com este universo de palavras, construindo uma organização de minha experiência pela análise desta montagem em questão e sobre a preparação de atores de ‘Quatro paredes’. Agradeço a todos, por sua competência e empenho em meu auxílio com suas contribuições generosas e pontuais nesta defesa de conclusão de mestrado.

Agradecimentos a: Cláudio Livas, Fernanda Fernandes Danilo Alencar, Valéria Livera, Gleik Lino, Paulinho Pessoa, Nathalia Nunes, André Srur e Márcio Dantas que sempre estiveram presentes em minha vida profissional e pessoal como grandes parceiros, amigos e companheiros.

Sou grato ao Lázaro Tuim, que me ofereceu todos os negativos fotográficos que estavam sob seu poder e que foram fundamentais para a análise deste processo de preparação atoral.

Especiais agradecimentos a Marcos Lotufo pela generosidade em digitalizar todos os negativos fotográficos para serem utilizados nesta escrita e sem cobrar pelo serviço prestado.

À Sônia Hernandes (mãe da gente), mãe de Ana Paula Carvalho, que conseguiu resgatar, em meio aos seus pertences, o diário de trabalho desta atriz tão visceral na montagem de ‘Quatro paredes’, e à Cris Cabral, amiga e atriz que me abriu possibilidades reflexivas através de nossas conversas durante uma temporada em Salvador/BA sobre sua percepção sobre a arte teatral.

Agradeço aos amigos e companheiros desta jornada de mestrado: Deusimar Gonzaga, Karine Ramaldes, Valéria Braga, Grazielle Aires, Marcelo Fecunde, Eloisa Rosa, Paulinho Reis e Mariana Tagliari, por nossas conversas, ajudas e discussões sobre esta empreitada acadêmica.

A PREPARAÇÃO DOS ATORES NA MONTAGEM DE ‘QUATRO PAREDES’.
GOIÂNIA, BRASIL, (2003)

RESUMO

Essa dissertação é fruto de reflexões sobre o processo de preparação de atores do espetáculo ‘Quatro paredes’, realizado pela Cia. Mínima em Goiânia, Goiás, Brasil, 2003. Esta montagem teatral se constituiu inspirada nos postulados de preparação do ator apresentados pelo diretor teatral italiano Eugênio Barba (1936) no Brasil e faz parte da recepção das técnicas desenvolvidas pelo diretor em nosso País. Este trabalho teve como objetivo a sistematização e a reflexão das metodologias e exercícios realizados e hoje batizados neste trabalho, através dos seguintes filtros conceituais para a compreensão deste processo e presentes na construção desta montagem: ritual, fluxo, jogo e improvisação. Foi investigada a metodologia utilizada através de exercícios e procedimentos registrados em diários de trabalho, de fotografias e das memórias de quatro atores durante a preparação do referido espetáculo: Ana Paula Carvalho, Bruno Peixoto, Mayarah Pinheiro e Pedro Vilela.

Palavras chave: Eugênio Barba. Teatro em Goiânia. Preparação atoral. Ritual. Fluxo. Jogo e improvisação.

ACTOR'S PREPARATION FOR THE STAGING OF 'QUATRO PAREDES'. GOIÂNIA,
BRAZIL (2003)

ABSTRACT

This dissertation is the result of thoughts on the process of training the actors of the play 'Quatro paredes', which was staged in 2003 by Cia Mínima, in Goiânia, Goiás, Brazil. This staging was inspired on the postulates of training actors presented in Brazil by the Italian theatrical director Eugenio Barba (1936) and they are part of the reception of the techniques developed by Barba in our Country. This work aims at reflecting and systematizing the methodologies and exercises used in the training of actors of the staging of this play. The proposed analyses use four conceptual filters for the understanding of this process which are present in the making of this staging: ritual, flow, theatrical play and improvisation. The methodology is investigated through the exercises and procedures which were grounded on those conceptual filters. The experiences of four actors, during the training for the mentioned staging, are investigated through registers and analyses of working reports, pictures and the memories. The actors are: Ana Paula Carvalho, Bruno Peixoto, Mayarah Pinheiro e Pedro Vilela.

Keywords: Eugenio Barba. Theater in Goiânia. Acting coaching. Ritual. Flow. Theatrical play and improvisation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Matéria jornalística escrita por Valbene Bezerra para o jornal O Popular	80
FIGURA 2	Matéria jornalística de Carlos Brandão no Jornal Diário da Manhã.....	81
FIGURA 3	Reprodução do desenho do Diretório Central dos Estudantes (DCE) onde ensaiamos e nos preparamos para a montagem de ‘Quatro paredes’ de agosto de 2002 a março de 2003.....	92
FIGURA 4	Texto digitalizado de meus pertences. Note que para compreensão dividimos o texto por barras e pontuamos para compreender algum sentido. Aqui foram criadas improvisações e partituras para a montagem por todos os quatro atores.....	109
FIGURA 5	Desenhos recolhidos nos diários de Ana Paula Carvalho.....	113
FIGURA 6	Quadro intitulado ‘A corrida dos irmãos Biglen’, de Thomas Eakins.....	114
FIGURA 7	Desenhos do diário de Ana Paula Carvalho. Matrizes criadas por ela durante o processo de ensaio de Quatro Paredes. Na sequência matrizes: Bebê, Súplica, Afastamento, Aflição, Reza, Demônio, Anjo e Bobo.....	119
FIGURA 8	Primeiro esboço de cenário de Franco Pimentel.....	121
FIGURA 9	Primeiras ideias de figurino. Alguns detalhes permaneceram, entretanto foram modificadas cores e detalhes. Desenho de Franco Pimentel para Estelle, Garcin e Inês, respectivamente.....	123

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1	Cena de ‘O meu guri’, dramaturgia de Zeno Wilde. Atores (da esquerda para a direita): Bruno Peixoto, Lisa Mendes e Márcio Dantas. Teatro Goiânia, 1997.....	17
FOTOGRAFIA 2	Espectáculo ‘Toca Mariles! Uma história da ditadura militar’, do Grupo Arte e Fatos, Direção de Danilo Alencar. Personagem Paulo. Ator Bruno Peixoto. Teatro Goiânia, 2001.....	20
FOTOGRAFIA 3	Uma das cenas de ‘Quatro paredes’.....	36
FOTOGRAFIA 4	Preparação e treino físico do ator Bruno Peixoto em ‘Quatro paredes’. Primeiras células cênicas da montagem de ‘Quatro paredes’.....	51
FOTOGRAFIA 5	Perspectiva da cenografia de ‘Quatro paredes’.....	65
FOTOGRAFIA 6	Roberta Carreri e Julia Varley durante o treinamento no Odin Teatret, 1982-1984.....	70
FOTOGRAFIA 7	Atores de todo o mundo participaram do Odin Week.....	74
FOTOGRAFIA 8	Fachada da frente da entrada do Odin Teatret, em Holstebro, Dinamarca, 2009.....	74
FOTOGRAFIA 9	Palestra <i>in loco</i> com todo o Grupo Odin Teatret, 2009	74
FOTOGRAFIA 10	Atores Ana Paula Carvalho, Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto, na cena de Hamlet de William Shakespeare que se repetia paulatinamente ao longo da montagem de ‘Quatro Paredes’.	89
FOTOGRAFIA 11	Início do ritual de preparação atoral. Relaxamento em estado zero	93
FOTOGRAFIA 12	Ana Paula Carvalho em atividade de treinamento após espreguiçamento e relaxamento em estado zero	93
FOTOGRAFIA 13	Atrizes Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho em exercícios plásticos.....	94
FOTOGRAFIA 14	Pedro Vilela e Bruno Peixoto em treinamento físico.....	94
FOTOGRAFIA 15	Pedro Vilela em exercícios de oposição.....	94
FOTOGRAFIA 16	Bruno Peixoto em trabalho de oposições.....	95
FOTOGRAFIA 17	Atores de ‘Quatro paredes’ em experiência com a produção de energia partindo do <i>koshi</i>	95
FOTOGRAFIA 18	Atriz Ana Paula Carvalho em exercícios focando o quadril.	96
FOTOGRAFIA 19	Pedro Vilela em exercício excêntrico.....	96
FOTOGRAFIA 20	Bruno Peixoto em exercício concêntrico.....	97
FOTOGRAFIA 21	Bruno Peixoto em exercícios de verbos de ação: rolar.....	97
FOTOGRAFIA 22	Pedro Vilela e Bruno Peixoto em verbos de ação: caminhar. Este exercício gerou a cena de entrada d’O Criado e Garcin, no inferno entre ‘Quatro paredes’.....	98
FOTOGRAFIA 23	Mayarah Pinheiro em exercícios plásticos de fluências do corpo no espaço.....	98
FOTOGRAFIA 24	Ana Paula Carvalho em exercícios plásticos de fluências do	

	corpo no espaço.....	99
FOTOGRAFIA 25	Bruno Peixoto em exercício de fluência do corpo no espaço em planos distintos.....	99
FOTOGRAFIA 26	Ana Paula Carvalho em criação e reprodução de presença cênica. Detalhe de rosto – A.....	100
FOTOGRAFIA 27	Ana Paula Carvalho em criação e reprodução de presença cênica. Detalhe de rosto – B.....	100
FOTOGRAFIA 28	Experimentação de exercícios com uso de bastão por Ana Paula Carvalho e Bruno Peixoto – A.....	101
FOTOGRAFIA 29	Experimentação de exercícios com uso de bastão por Ana Paula Carvalho e Bruno Peixoto – B.....	101
FOTOGRAFIA 30	Com o uso do bastão.....	102
FOTOGRAFIA 31	Reprodução corporal após o uso do objeto para criação.....	102
FOTOGRAFIA 32	Empreendimento de energia com o bastão.....	103
FOTOGRAFIA 33	Empreendimento de energia sem o bastão de madeira.....	103
FOTOGRAFIA 34	Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho em treino de criação de partituras com o bastão de madeira.....	104
FOTOGRAFIA 35	Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho em treino de criação de partituras sem o bastão de madeira. Essa cena originou o desprezo que Estelle tinha por Inês, personagens de ‘Quatro paredes’.....	104
FOTOGRAFIA 36	Bruno Peixoto sendo orientado pelo diretor Franco Pimentel.....	105
FOTOGRAFIA 37	Ana Paula Carvalho sendo orientada pelo diretor Franco Pimentel.....	106
FOTOGRAFIA 38	Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto criando cenas com texto de ‘Quatro paredes’, com o uso das cadeiras.....	106
FOTOGRAFIA 39	Bruno Peixoto em exercícios do samurai.....	107
FOTOGRAFIA 40	Mayarah Pinheiro em exercícios da gueixa.....	107
FOTOGRAFIA 41	Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto em exercícios que originaram a cena de sedução de Estelle por Garcin.....	108
FOTOGRAFIA 42	Ana, Mayarah e Bruno em exercício de manipulação que resultou em cena do espetáculo de embate entre Inês, Estelle e Garcin.....	110
FOTOGRAFIA 43	Bruno Peixoto em movimentação de exercícios angulares e circulares.....	110
FOTOGRAFIA 44	Mayarah e Ana em movimentação de exercícios angulares e circulares.....	111
FOTOGRAFIA 45	Pedro Vilela e Bruno Peixoto em criação de <i>clows</i> para o trabalho de ‘Quatro paredes’.....	111
FOTOGRAFIA 46	Pedro Vilela em criação de <i>clows</i> para o trabalho de ‘Quatro paredes’.....	112
FOTOGRAFIA 47	Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho dançando tango para criação de seus personagens Estelle e Inês – A.....	112
FOTOGRAFIA 48	Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho dançando tango para criação de seus personagens Estelle e Inês – B.....	113
FOTOGRAFIA 49	Mayarah e Bruno em criação de cena com tango.....	114

FOTOGRAFIA 50	Bruno em mimese corpórea de ‘A corrida dos irmãos Biglen’.....	115
FOTOGRAFIA 51	Exercício do dedo na tomada.....	115
FOTOGRAFIA 52	Quando estávamos com muito sono e cansados executávamos o exercício do dedo na tomada para continuarmos o trabalho madrugada adentro. Atores, da esquerda para a direita: Marcelo di Castro, Pedro Vilela, Mayarah Pinheiro, Bruno Peixoto, Weyder Moreira e Ana Paula Carvalho.....	116
FOTOGRAFIA 53	Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Pedro Vilela.....	116
FOTOGRAFIA 54	Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Bruno Peixoto.....	117
FOTOGRAFIA 55	Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Mayarah Pinheiro.....	117
FOTOGRAFIA 56	Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Ana Paula Carvalho.....	117
FOTOGRAFIA 57	Cenário em maquete feita pelo cenógrafo Wagner Gonçalves.....	122
FOTOGRAFIA 58	Estelle próxima ao objeto chamado a ‘faca de cortar papéis’. Uma bola vermelha que hoje é uma marca dos espetáculos da Cia Mínima. Em todos os espetáculos é colocado este objeto como marca registrada da companhia teatral.....	123
FOTOGRAFIA 59	Ana Paula Carvalho, Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto – os personagens.....	124
FOTOGRAFIA 60	Encenação de ‘Quatro paredes’ – A.....	125
FOTOGRAFIA 61	Encenação de ‘Quatro paredes’ - A,.....	126
FOTOGRAFIA 62	Encenação de ‘Quatro paredes’ – A.....	126
FOTOGRAFIA 63	Apresentação de duas sessões de ‘Quatro paredes’ - B no Teatro Goiânia.....	127
FOTOGRAFIA 64	Apresentação de ‘Quatro paredes’ B – Teatro Goiânia.....	128
FOTOGRAFIA 65	Apresentação de ‘Quatro paredes’ B – Teatro Goiânia.....	128
FOTOGRAFIA 66	única foto que restou das apresentações do espetáculo ‘As irmãs siamesas’, direção de Bruno Peixoto e atuação de Mayarah Pinheiro e Fernanda Fernandes.....	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - ANATOMIA DA DISSERTAÇÃO	12
CAPÍTULO 1- A TRAJETÓRIA DE UM ATOR GOIANIENSE - MEMORIAL DE SIGNIFICATIVAS MUDANÇAS EM MINHA CONDUTA NO TRABALHO ATORAL	15
1.1 AUTOCRÍTICAS DE UM ATOR EM RELAÇÃO À SUA PRÓPRIA TRAJETÓRIA..	22
1.2 PEQUENO APANHADO HISTÓRICO SOBRE A DÉCADA DE 1990, UMA VISÃO GOIANIENSE COLETIVOS ARTÍSTICOS DE EXPRESSÃO NACIONAL SE POTENCIALIZAM NAS PESQUISAS DE GRUPO.....	29
CAPÍTULO 2 - ‘QUATRO PAREDES’ - RITUAL, FLUXO, JOGO E IMPROVISACÃO: A ANATOMIA CONCEITUAL DO PROCESSO	36
2.1 A CRIAÇÃO (ENTRE) ‘QUATRO PAREDES’	36
2.2 CATEGORIA RITUAL: DO CENTRO PARA FORA E DE FORA PARA O CENTRO. A EFICÁCIA DE MÃO-DUPLA	46
2.3 CATEGORIA FLUXO: CONCENTRAÇÃO E ATENÇÃO	57
2.4 CATEGORIAS JOGO E IMPROVISACÃO: ELEMENTOS FUNDAMENTAIS	60
CAPÍTULO 3 - ‘QUATRO PAREDES’: IDEIAS EMPAREDADAS NO ENTRE E NO VENTRE	63
3.1 INFLUÊNCIAS GERAIS PARA A MONTAGEM DE ‘QUATRO PAREDES’: JERZY GROTOWSKI, EUGÊNIO BARBA E O ODIN TEATRET, GRUPO LUME E GERALD THOMAS	63
CAPÍTULO 4 - A MONTAGEM DE ‘QUATRO PAREDES’: A QUESTÃO DO PROCEDIMENTO DE CONSTRUÇÃO ATORAL	82
4.1 A DINÂMICA DOS ENSAIOS DE ‘QUATRO PAREDES’.....	87
4.1.1 Informações específicas sobre a preparação de ‘Quatro paredes’.....	87
4.2 A ROTINA DIÁRIA DE TRABALHO ENTRE QUATRO PAREDES.....	91
4.3 A APRESENTAÇÃO DO RESULTADO DA ENCENAÇÃO.....	120
4.4 OS EFEITOS DA MONTAGEM NO ELENCO	129
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	139
ANEXOS	142
ANEXO A - Documentos sobre a preparação atoral e montagem teatral de ‘Quatro paredes’ resgatados para esta pesquisa de mestrado	143
ANEXO B - CD de fotos.....	196
ANEXO C - Vídeos das montagens de ‘Quatro paredes’	197

INTRODUÇÃO - ANATOMIA DA DISSERTAÇÃO

Minha análise da experiência de preparação atoral de ‘Quatro paredes’ me trouxe momentos de muitas lembranças, memórias e angústias com o processo vivenciado e resgatado. Um processo dolorido de rememoração de meus amigos Ana Paula Carvalho e Alexandre Mendes, que insanamente se suicidaram logo depois deste período de montagem por não suportarem a realidade apresentada ao seu redor.

Assim, fui rompendo e lidando com meus fantasmas, que me criaram nostalgias e melancolias a cada foto, textos e diários analisados e pesquisados. Entretanto, criei uma estrutura de escrita que organizasse todo este material recolhido de forma a acertá-lo com meu olhar e perspicácia de pesquisador e preparando um ‘defunto para ser sepultado’ nestas escritas. Desta forma o tempo não apagará a importância deste processo e suas ações espetaculares. Aliás, quantas ações importantes e pontuais foram dedicadas ao teatro feito em Goiânia, Goiás, por este processo de imersão no espetáculo ‘Quatro paredes’, independente de seu resultado no palco.

Fui construindo um andamento pelos seguintes movimentos para que sua estrutura fosse criada para a pesquisa: no primeiro capítulo apresento algumas experiências pessoais ocorridas no início de minha carreira e como se encontrava a arte teatral no início dos anos 1990 em Goiânia e pelo Brasil afora, em um breve histórico sobre a década de 1990. Traço, em linhas básicas, o surgimento de vários grupos teatrais em todo País no que tange à arte teatral e crio um panorama de dentro e de fora de nossa capital goianiense na década de 1990.

O segundo capítulo traz elaborações teóricas e conceitos que auxiliam no entendimento da proposta de criação do espetáculo ‘Quatro paredes’ no que diz respeito à preparação atoral. Utilizo a minha experiência, calcada pelas bases conceituais de ritual, fluxo, jogo e improvisação e suas respectivas abordagens e pesquisadores pertinentes à investigação – tais como as de Van Gennep (1873-1957), Victor Turner (1920-1983), Richard Schechner (1934), Mircea Eliade (1907-1986), Jerzy Grotowski (1933-1999), Mihaly Csikszentmihalyi (1934), Johan Huizinga (1872-1945), Richard Courtney (1927-1997) e Sandra Chacra (1961-2004).

Esta ordem de filtros conceituais é apontada por mim e pelo meu orientador como um andamento construído na montagem de qualquer espetáculo teatral ou cênico. Ritual, fluxo, jogo e improvisação tem esta ordenação criativa e conceitual como uma proposta pertinente de preparação de artistas da cena. Estes filtros permeiam, nesta sequência, qualquer

montagem, o que torna esta pesquisa pontual para a preparação de artistas cênicos de qualquer linguagem.

O desenvolvimento do filtro conceitual ritual nesta dissertação é analisado a partir do pensamento do antropólogo e folclorista francês Van Gennep e do antropólogo inglês Victor Turner. Perpasso pelas óticas do diretor teatral Richard Schechner e alinho com estudos do historiador das religiões Mircea Eliade. Assim, a partir destas reflexões, analiso o processo atoral experimentado, com foco na relação ritual entre o que é fundamental para a arte teatral, como os elementos: ator, discurso e plateia.

Articulo a abordagem do conceito de fluxo através dos estudos do psicólogo húngaro, naturalizado nos Estados Unidos, Mihaly Csikszentmihalyi; dos estudos sobre jogo a partir do professor, filósofo e historiador neerlandês Johan Huizinga, e do ator, professor e pesquisador inglês, Richard Courtney. Apoio a escrita sobre jogo no pensamento do diretor estadunidense Richard Schechner. Além disso, abordo os conceitos de teatro improvisacional de Sandra Chacra, os quais são escrutinados nesta dissertação.

No capítulo 3 faço referência às pesquisas do teatro ritual de Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor teatral polonês, e acerca de sua abordagem construtiva da cena vanguardista em meados do século XX. Também falo sobre sua articulação do teatro e da arte atoral como ritual e suas experiências-chaves para esta investigação. Barba e Burnier são discípulos de Grotowski e este possui um valor intrínseco nesta pesquisa por ser o mestre que aponta os caminhos a estes dois diretores. O Odin Teatret e o Grupo Lume foram os coletivos estimuladores de minha pesquisa, por isso são os parâmetros de análise por meu acesso às experiências. O Odin Teatret grupo é sediado em Holstebro, Dinamarca, e o Grupo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp tem sede em Campinas, São Paulo. Ambos têm foco na prática de construção do trabalho atoral e estão atuando e trabalhando ativamente em suas pesquisas.

No capítulo 4 descrevo o processo de preparação atoral de ‘Quatro paredes’ para visualização do leitor e alinho com os quatro filtros conceituais propostos. Apresento elementos do texto adaptado que possui, como referência, o texto de Jean Paul Sartre recriado a partir de diálogos com outros dramaturgos, como Bertold Brecht, William Shakespeare e Nelson Rodrigues. Informo as propostas de preparação corporal e as influências teatrais do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski, do diretor italiano Eugênio Barba (1934) e do seu coletivo Odin Teatret. Aponto também as práticas do Grupo Lume, que parte de uma experiência de grupo de exercícios e metodologias sistematizadas pelo seu diretor Luís Otávio

Burnier (1956-1995) e que pautou nossa investigação quando nos juntamos em coletivo entre 2002 e 2003.

O processo de montagem nesta pesquisa está fundamentado em meus diários de trabalho, nos diários de trabalho da atriz Ana Paula Carvalho (1975-2005) e nos apontamentos do diretor da Cia Mínima, Franco Pimentel. Estes são os únicos escritos restantes do processo em questão, os quais foram recuperados, digitados e digitalizados por mim para fins desta pesquisa. Utilizo ainda as fotografias de Lázaro Tuim (1976), fotógrafo contratado para registro do processo de preparação atoral e integrante da Cia de Teatro Nu Escuro. As fotografias em negativo foram resgatadas para esta pesquisa, tendo sido reconstituídas e digitalizadas.

Os atores Pedro Vilela e Mayarah Pinheiro foram entrevistados para uma possível articulação na experiência individual de cada um destes integrantes, bem como para contrapor as duas opiniões e postura pessoal. Ambos seguiram rumos completamente diferentes após esta experiência: Mayarah Pinheiro se afastou do teatro profissional e mergulhou em outros ritos; tornou-se evangélica e atua em seu grupo religioso, com propostas de espetáculos evangelizadores aos fiéis de sua congregação. Pedro Vilela permanece na Companhia Mínima com uma proposta experimental que estava em cartaz no momento da redação desta apresentação. O texto, intitulado ‘André’, é baseado na obra de Emmanuel¹ e tem direção de Franco Pimentel.

A característica, como se nota, desta investigação é a de um estudo de caso; o caso da profunda experiência vivida pelos quatro atores citados. Parto para esta caminhada de análise saindo de um ‘luto vivido’ por 13 anos e enterrando o ‘defunto’ a partir da pesquisa nos anais da história do teatro na capital goiana.

¹ Emmanuel é o nome dado pelo médium espírita brasileiro Chico Xavier ao espírito a que atribui a autoria de boa parte de suas obras psicografadas. Esse espírito era apontado por Chico Xavier como seu orientador espiritual. Há também um livro homônimo de Chico Xavier que leva a assinatura de Emmanuel, publicado em 1938.

CAPÍTULO 1 - A TRAJETÓRIA DE UM ATOR GOIANIENSE - MEMORIAL DE SIGNIFICATIVAS MUDANÇAS EM MINHA CONDUTA NO TRABALHO ATORAL

Arte para mim não é mercado. Podem me chamar de romântico.
Arte para mim é missão, vocação e festa.
Ariano Suassuna

O impacto do teatro de grupo, da criação colaborativa e dos postulados que serão tratados nesta pesquisa partem da realidade do teatro goianiense e dos detalhes de produções teatrais acontecidas em Goiânia, Goiás, e são vistos através da lente de minha experiência no início da minha carreira artística na década de 1990. Sigo com o relato pessoal na composição deste capítulo para compreensão do leitor e do estado em que se encontravam as produções teatrais em Goiânia do início da década em questão (1990) até a montagem de ‘Quatro paredes’, em 2003.

Iniciei meus primeiros contatos com a arte teatral no ano de 1992. Tinha doze anos de idade quando meu falecido pai, Romir Peixoto, após muita insistência de minha parte, matriculou-me em um curso de teatro infanto-juvenil em Goiânia. O curso foi ministrado pela atriz goiana e professora de teatro Adriana Veloso e realizado no Teatro Yguá, no Centro Cultural Martim Cererê, no Setor Sul. O curso era realizado no período matutino, somente aos sábados, nesta cidade onde habito desde que nasci. A partir daquele momento até os dias atuais passei a trabalhar exclusivamente com a arte teatral.

A partir do ano de 1992 participei de alguns espetáculos, que eram resultados práticos de cursos teatrais infantis, tais como: ‘Brasil’ (1992) – uma coletânea de jogos e exercícios teatrais, vivenciados em curso teatral, com Adriana Veloso, e ‘O caso dos pirilampinhos’ (1993) – dramaturgia de Stella Leonardos, grande poetisa carioca, teatróloga e tradutora brasileira, que inclusive participou do movimento de teatro amador, no Rio de Janeiro de 1943 a 1945. Estes resultados teatrais foram realizados no Teatro Yguá, do Centro Cultural Martim Cererê.

Em seguida, ingressei na remontagem do ‘Circo Rataplan’ (1995), de Pedro Veiga, dramaturgo carioca que descreveu, através deste texto infantil, a realidade sofrida da vida de artistas circenses e de sua dura labuta cotidiana. A dramaturgia tratava da dificuldade da trajetória de artistas cênicos em sua cotidiana vida de dificuldades e sobrevivência. Esta montagem teve direção de Almir Amorim, diretor goiano de extensa experiência e dedicação ao teatro goianiense.

Participei ainda de variadas esquetes e, posteriormente, viajei para festivais de teatro regionais promovidos pela Federação de Teatro de Goiás (FETEG) para apresentar e me capacitar através de cursos e oficinas teatrais oferecidas aos participantes. Uma escola prática do ofício atoral neste início de labor artístico. Ingressei posteriormente em diversas montagens teatrais a partir de adaptações de filmes infantis que seguiam os clássicos tornados famosos pela *Walt Disney Entertainment* em todo o mundo – uma constante na cena teatral goianiense até os dias atuais.

Atuei em montagens para o público adulto, como por exemplo, na comédia ‘Velório à brasileira’, do mineiro Aziz Bajar, um dos mais importantes e significativos autores da dramaturgia brasileira e autor de várias peças premiadas. Esta montagem foi realizada em 1996 e pela Cia. de Teatro Carlos Moreira, companhia teatral goianiense dirigida por Carlos Moreira.

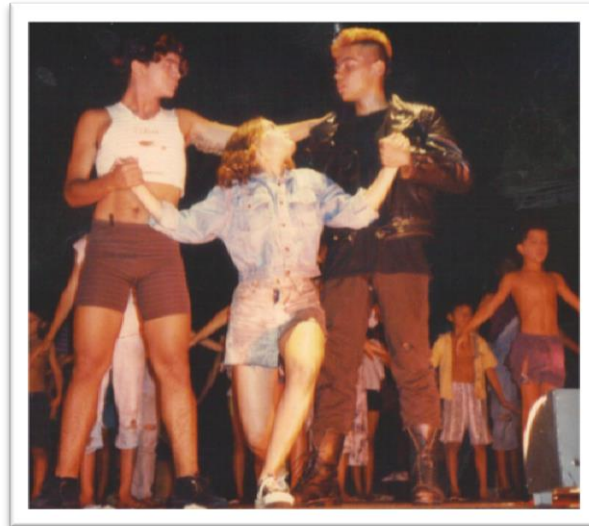
Mais adiante participei de uma montagem, através de uma adaptação para teatro, da obra ‘Esse ano tem eleições’ (1996), do carioca Hélio Tys, crítico e jornalista de renome no início do século XX. Esta adaptação foi feita para o teatro por um importante artista de nossa cidade, Mauri de Castro e a obra traz, em sua escrita, uma crítica ao processo eleitoral de uma cidade fictícia chamada ‘Fiofópolis’, localizada no interior de Goiás. Interpretei o vereador Jesuíno que nesta trama é um personagem corrupto, uma deprimente coincidência com a realidade. Óbvio, com uma áspera e árdua pitada de humor para atizar a crítica ferrenha ao processo eleitoral, ocorrido naquele longínquo ano de 1996.

Ainda em 1996 participei da montagem de ‘Parentes entre parênteses’, de Flávio de Souza, ator e roteirista brasileiro. Nesta obra interpretei o personagem Lúcio. Flávio de Souza foi um dos integrantes do grupo teatral Pod Minoga, em São Paulo, juntamente com Naum Alves de Souza e Carlos Moreno. Sua mais importante criação foi o ‘Castelo Rá-Tim-Bum’, junto com o cineasta Cao Hamburger, em 1994, para a televisão.

Atuei ainda em várias montagens para o público juvenil, através de diversos estilos e propostas. Como ‘O meu guri’ (1997), do sul-mato-grossense Zeno Wilde, conhecido por abordar temas ligados à marginalidade. Este dramaturgo obteve relativo sucesso na cidade de São Paulo na década de 1990, sendo que seu primeiro sucesso foi com a peça ‘Blue jeans’, escrita em 1980, que aborda a temática da prostituição masculina. Em 1991 ela foi remontada como musical sob a direção de Wolf Maya, com Maurício Mattar e Fábio Assunção encabeçando o elenco. O musical circulou por todo o Brasil e alcançou grande sucesso de temporada.

Na montagem de ‘O meu guri’ fui indicado ao prêmio de Melhor Ator Coadjuvante, em um extinto Festival de Belo Horizonte (MG), o Festival Mineiro de Teatro (Festiminas). A FOTOGRAFIA 1 traz uma das cenas em que contracenou com Lisa Mendes e Márcio Dantas.

FOTOGRAFIA 1 - Cena de ‘O meu guri’, dramaturgia de Zeno Wilde. Atores (da esquerda para a direita): Bruno Peixoto, Lisa Mendes e Márcio Dantas. Teatro Goiânia, 1997



Fonte: Arquivo pessoal.

Este festival era bastante expressivo e acolhia grupos de todo o Brasil para apresentações, cursos e oficinas. Ao participar dele tive o grande impulso da minha carreira artística: fui indicado ao prêmio de melhor ator coadjuvante neste festival nacional. Tinha acabado de completar 17 anos e atuei compondo um personagem chamado Lady que foi criado com disciplina e esmero de minha parte. Lady era um morador de rua, mendigo, que foi surrado na extinta Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (FEBEM), em São Paulo, e, como forma de tortura, funcionários da FEBEM aplicaram progesterona em seu corpo, o que lhe deu um caráter e corporeidade feminina. Era um marginal violento, sem piedade e com intensa coragem para enfrentar as mazelas das ruas. Foi um grande momento de composição de personagem de minha carreira e que me rendeu bons caminhos e convites para atuar inclusive fora de Goiás, mas que, por imaturidade, recusei.

Continuei atuando e fiz parte do elenco de variados espetáculos para crianças, como: ‘O planeta Lilás’ (1997), ‘Flicts - A história de uma cor’ (1997) e ‘Uma professora maluquinha’ (1998), de Ziraldo – um dos mais conhecidos e aclamados escritores infantis do Brasil, além de escritor é cartunista, chargista, pintor, dramaturgo, caricaturista, entre outras

tantas funções acumuladas ao longo da vida –; ‘Pluft - o fantasma’ (1997) e ‘A menina e o vento’ (1998), da mineira Maria Clara Machado, escritora e dramaturga brasileira, fundadora do importante Tablado - Escola de Teatro do Rio de Janeiro.

Trabalhei na antiga Cooperativa de Artes (Cooperarte), com Laura Savlis, diretora nascida em Barra do Garças (MT) e radicada em Goiânia, através da montagem do infanto-juvenil ‘O estudante’ (1998), da paulista Adelaide Carraro. Interpretei o personagem Roberto Lopes Mascarenhas, que ajudava seu irmão na luta contra o vício das drogas. Adelaide Carraro foi uma escritora brasileira comumente selecionada por diversas companhias de teatro para as montagens goianienses. Seu texto ‘O estudante’ chegou a 40 edições e obteve uma grande tiragem nacional, pois trata do universo das drogas e da destruição da família por esse vício. O tema tinha uma grande aceitação pelas escolas públicas e particulares devido à fama da escritora e ao espetáculo, que poderia ser facilmente vendido pela sua temática.

Além de atuar em espetáculos tive o privilégio de assistir a várias apresentações de muitos espetáculos que se apresentavam em Goiânia através da Cia. de Sucessos, produtora que coordena e recebe produções cênicas nacionais e internacionais na cidade desde a década de 1990. Através desta produtora obtive uma grande escola prática de observação e fruição daquelas produções provenientes de vários Estados brasileiros e também internacionalmente, graças à generosidade de seus produtores, Cinthia Botelho e Marcelo Botelho. Ambos me propiciaram um intenso contato com as grandes produções vindas de fora do Estado de Goiás.

Eu permanecia sempre na portaria dos teatros em Goiânia e aguardava toda a plateia adentrar ao recinto e rogava aos produtores para assistir aos espetáculos gratuitamente, pois não dispunha de dinheiro para pagar o preço dos ingressos. Fiquei tarimbado com essa ação. Tornei-me cativo nas produções produzidas em Goiânia pela Cia. de Sucessos. Os produtores compreenderam que minha situação financeira não era suficiente para pagar ingressos e me permitiram acompanhar todos os espetáculos, que foram trazidos para temporada em Goiânia durante toda a década de 1990. Situação que acontece ainda hoje. A seguir estão elencados alguns dos espetáculos, sem ordem cronológica, que aconteceram em Goiânia desde a década de 1990.

Assisti a circos internacionais, como o Circo Imperial da China, onde tive a honra de entrar em contato com os artistas cênicos nos bastidores, sendo vários artistas asiáticos, e observar sua preparação corporal. Era incrível vê-los se aquecendo e preparando o corpo para entrar em cena. Assisti a musicais, como os de Cláudia Raia e Totia Meireles, onde vi a duas atrizes e grande elenco, que dançavam e cantavam. Inclusive foi um impulso e forte estímulo

para que eu fizesse aulas de jazz, balé clássico, contemporâneo e sapateado logo em seguida. Esse estímulo foi dado pelo coreógrafo João Bragança, que me viu interessado em dançar. Dancei por cinco anos essas modalidades, após o contato com estes espetáculos de dança na Escola de Ballet Henrique Camargo.

Assisti a espetáculos de Débora Colker e de Rodrigo Pederneiras, com toda a ousadia criativa e atitude artística em seus trabalhos, o que os tornou grandes ícones brasileiros da dança; ‘É...’, de Millôr Fernandes, com Elizabeth Savalla; ‘Conduzindo Miss Daisy’, com Nathalia Timberg e Milton Gonçalves; ‘Fim de partida’, de Samuel Beckett, com Cacá Carvalho e Edson Celulari; ‘Irma Vapp’, com Marco Nanini e Ney Latorraca, entre outros tantos.

Todos estes espetáculos foram montagens cênicas com elenco primoroso, maduro e com atores de telenovelas que iniciaram suas carreiras como atores de teatro. Vi diversas comédias românticas, ligeiras, de caracteres, *stand-ups* etc. Montagens de clássicos, de grandes dramaturgos, como Molière, Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Samuel Beckett, Sófocles e Eurípedes. Assisti a centenas de espetáculos trazidos à Goiânia pela Cia. de Sucessos. Devo a esses produtores supracitados, grande parte de minha formação artística, pois assisti excelentes e variadas montagens de várias linguagens graças à generosidade destes.

Certo tempo depois ingressei na empresa de entretenimento de Luiz Roberto Pinheiro, a produtora Pinheiro Produções Artísticas, que sempre primou pelo conforto propiciado aos atores e técnicos envolvidos em suas temporadas. As apresentações eram grandiosas, em grandes espaços de Brasília (DF), como o Teatro Nacional, a Sala Martins Penna ou a Sala Villa-Lobos, no Plano Piloto. A produtora foi e é uma das companhias de maior sucesso econômico em Goiânia. Pinheiro hospedava toda a equipe em hotéis cinco estrelas e íamos para temporadas diversos lugares, como Salvador (BA), cidades do interior de São Paulo, Palmas (TO), entre outras.

Apresentávamos para sessões lotadas em teatros com mais de mil poltronas. Chegávamos a um público de 20 mil crianças por temporada semestral. Estas crianças pagavam ingresso com valores entre 10 e 20 reais, dependendo se eram escolas públicas ou particulares, respectivamente. Entretanto, eu continuava recebendo muito pouco pelo trabalho devido às altas despesas das grandes produções teatrais em que iniciei minha carreira. Muito esforço para pouca recompensa. Assim, fui atraído para o teatro de grupo. Já que não recebia uma remuneração digna comecei a experimentar outras possibilidades investigativas.

Trabalhei assim, em montagens teatrais como ‘Toca Mariles! Uma história da ditadura militar’, do Grupo Arte e Fatos, da Pontifícia Universidade Católica (PUC Goiás), sob a direção de Danilo Alencar e apresentado em 2001 (FOTOGRAFIA 2). Este espetáculo manteve sua temporada até 2004 e foi marcante em minha trajetória atoral, pois compus um personagem chamado Paulo que foi um grande salto em minha carreira. Paulo era um mendigo de 70 anos que emocionou plateias de vários palcos em diversos festivais de teatro no Brasil.

FOTOGRAFIA 2 - Espetáculo ‘Toca Mariles! Uma história da ditadura militar’, do Grupo Arte e Fatos, Direção de Danilo Alencar. Personagem Paulo. Ator Bruno Peixoto. Teatro Goiânia, 2001



Fonte: Wesley Cruz.

A montagem apresentada tratava, em sua trama, de mendigos abandonados em viadutos que tinham sofrido bastante com o regime militar instalado no Brasil. A dramaturgia foi criada pelo próprio Danilo Alencar, com o auxílio de alguns colaboradores, e contava a história de pessoas que tinham se transformado em mendigos após o sofrimento vivido durante esse período obscuro do Brasil que foi a ditadura militar. Este personagem me permitiu receber vários prêmios, como o de melhor ator, em vários festivais e mostras brasileiras, entre 2001 e 2004.

Em ‘Toca Mariles! Uma história da ditadura militar’ atuei ao lado de Ana Paula Carvalho, amiga e colega de trabalho. Participamos juntos do espetáculo ‘Quatro paredes’, abordado nesta pesquisa. O formato, a dedicação, a maturação e o tempo de preparação desta linguagem espetacular me aproximaram avassaladoramente do teatro de grupo e seu aprofundamento coletivo nas experiências de seus integrantes.

Então, o momento crucial aconteceu quando fui convidado para a montagem de ‘Quatro paredes’, pelo diretor Franco Pimentel, no ano de 2002. Trabalhei arduamente para compor o personagem Garcin, de ‘Quatro paredes’, uma adaptação do texto de Jean Paul Sartre composta por Franco Pimentel. A adaptação foi meticulosamente elaborada, revisada e refletida sobre o que estávamos construindo artisticamente e para quem estávamos compondo o trabalho teatral. Foi um trabalho colaborativo que pretendia mostrar, ao público goianiense, uma metodologia de preparação de atores diferenciada do que estávamos acostumados. Ali representávamos e dialogávamos com o texto que foi sendo construído na cena. Os ensaios eram dinâmicos e duradouros em sua execução. Havia discussões aprofundadas sobre o discurso que estávamos levando ao palco e para a comunicação com o público.

Eu fervilhava de ideias, refletia muito e precisava entender como ser ator verdadeiramente; dedicar-me a esse ofício com disciplina, ética e dedicação. Já havia compreendido, em ‘Toca Mariles! Uma história da ditadura militar’, que esforço e planejamento no processo geram uma qualidade na composição atoral e do resultado prático na encenação. Experimentar um processo é fundamental para qualquer montagem teatral; é primordial. Eu necessitava possuir uma técnica; a minha técnica, minha forma de agir frente a composição de personagem. Afirmar-me profissionalmente e ideologicamente como ator. Perceber o que está por trás desta arte milenar e misteriosa, a arte atoral.

No final de 1999 a figura de Franco Pimentel, diretor, ator e professor de teatro e criador a Cia. Mínima, entrou na minha vida profissional. A companhia teatral Cia. Mínima foi criada após uma atuação com Ana Paula Carvalho e Pedro Vilela, na montagem de ‘Uma mulher vestida de sol’, de Ariano Suassuna. Montagem esta realizada pela Anthropus Cia de Arte, sob a direção de Constantino Izidoro. Fiz parte do elenco no ano de 2000, em sua remontagem. Para a montagem de ‘Quatro paredes’ Franco Pimentel convidou Mayarah Pinheiro, Pedro Vilela e a mim para nos unirmos a Ana Paula Carvalho em esforços individuais e coletivos na busca por investigar uma proposta de identidade artística. Tínhamos a necessidade de sistematizar exercícios físicos e plásticos na preparação de atores e da composição da cena em ‘Quatro paredes’.

Nossa proposta tinha como fundamento o corpo atoral como elemento fundamental no processo de encenação e a figura do ator como produtor ‘ativo’ na criação cênica. Franco Pimentel havia nos proposto participar deste coletivo, começando pela preparação física intensa, e assim investigarmos a expressividade de nosso corpo. Investigar através de uma autodisciplina, ética e dedicação à prática teatral de grupo, primeiramente na sala de ensaio,

para, assim, construirmos processualmente uma montagem teatral ao nosso modo. Este processo culminou na montagem do espetáculo ‘Quatro paredes’.

Paralelamente, nós (eu, Pedro Vilela, Ana Paula Carvalho e Franco Pimentel) frequentávamos a graduação em Artes Cênicas na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), que nos exigia leitura, dedicação, trabalhos e exercícios práticos de investigação da arte da atuação. Uma explosão de ações investigativas. Exatamente aqui, na virada para o século 21, dedico-me absolutamente ao teatro de grupo, pois não me interessava outra proposta de vivenciar possibilidades de composição e de montagem.

1.1 CRÍTICAS DE UM ATOR EM RELAÇÃO À SUA PRÓPRIA TRAJETÓRIA

A Federação de Teatro de Goiás (FETEG) promoveu vários festivais de teatro, oficinas, mesas redondas e debates, em Goiânia e em cidades do interior do Estado de Goiás durante a década de 1990. Nos dias atuais ainda promove, mas não com tanta frequência. Atualmente a federação enfrenta uma árdua luta para a difusão, produção e circulação da arte teatral produzida em Goiás. Existe uma incessante procura por recursos e apoios junto ao poder público e pouco respaldo, o que inviabiliza uma constância de criação e manutenção de festivais de arte no Estado. Fiz parte da diretoria de produção da FETEG entre o ano de 2012 e de 2015. Envolvi-me, dessa forma, com o teatro amador através de oficinas e cursos oferecidos pela FETEG².

Trato desta forma, o termo ‘amador’ pela capacidade de envolvimento com o trabalho realizado, com dedicação ao ofício escolhido, algumas vezes, ou todas às vezes, sem receber qualquer remuneração pelas ações criativas e produtivas. Não existem parâmetros trabalhistas na capital goiana, e em várias outras cidades e Estados do Brasil, com relação à arte teatral.

² O ator e preparador de atores gaúcho, Alexandre Brum Corrêa, em entrevista por mídias sociais na internet, abordado sobre a importância das federações de teatro no Brasil, afirma: “Se eu tratar desta importância das federações trato da criação de uma plataforma pela FETAC (Federação de Teatro do Acre), em seu FESTAC-Festival Nacional de Teatro do Acre. Esta mostra é a possibilidade dos grupos locais compararem ou analisarem seu trabalho, na perspectiva com os grupos convidados de outros Estados, de construir uma mostra sem curadoria, dando a oportunidade de qualquer um participar e de colocar seus trabalhos (pesquisa, fundamentação e formação) em análise e à prova para debates e diálogos. Mas em questão de formação, é na verdade, a prática que forma os atores no Acre e estimulado pela federação teatral. As federações possuem assim, um papel fundamental na prática, diálogo e fruição de trabalhos apresentados e oficinas de capacitação que chegam até Rio Branco/AC pelo festival. Uma oportunidade que vários locais do Brasil tiveram pela falta de graduações, cursos técnicos e fluxo contínuo de produção através das federações”. <<https://www.facebook.com/messages/578003015>>. Dia 18/3, 11:46 hrs.

Tudo fica na base do acordo verbal. Obviamente que isto não é regra e nem um fator determinante.

Tive a grata satisfação de ser impulsionado à carreira artística a partir da conquista de alguns prêmios de melhor ator obtidos em mostras e festivais. As interpretações de poesias que eram encenadas em festivais específicos no Estado de Goiás, como o extinto Festival de Poesia Encenada que acontecia em Goiânia, no Centro Cultural Martim Cererê, também me mantiveram entusiasmado. Isto foi um estímulo para esta caminhada árdua na arte teatral em Goiânia, Goiás.

Iniciei em Goiânia, meus primeiros trabalhos, com alguns grupos e companhias e recebia algum dinheiro em troca de meu trabalho como ator – o que para mim era o sentido de ser profissional, ou seja, receber dinheiro em troca do trabalho prestado. Mesmo que por uma quantia mínima, que variava de 40 a 80 reais. Este dinheiro já me ajudava a fazer algumas despesas pessoais, que não eram muitas, pois morava com meus pais.

Eu estava iniciando minha carreira de ator e essas companhias que criaram uma vertente de venda de seus produtos culturais. Participei de várias produções teatrais para crianças. Eu me sentia como se participasse de uma fábrica de sonhos. Os espetáculos eram produzidos com muitos efeitos visuais, belos figurinos, cenários gigantescos e coreografias com grande elenco, incluindo bailarinos na equipe artística. Eu me dedicava incansavelmente aos ensaios de marcações, aos ensaios de coreografias e aos estudos do texto teatral selecionado para a montagem cênica. E o mais interessante: por conta própria, pois não admitia fazer um trabalho medíocre. Desde o início de minha carreira a dedicação ao ofício teatral é uma condição factual.

Os dramaturgos cujos textos eram montados em Goiânia na década de 1990 nos chegavam por meio da fama televisiva. Seus nomes eram evidenciados no material gráfico dos espetáculos teatrais, como estratégia de *marketing* para a venda dos espetáculos em escolas públicas e particulares. Buscava-se, nestes locais, o maior número de espectadores pagantes, sendo que os alunos eram estimulados pelos seus professores a pagarem o ingresso. Os diretores tinham contato com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e ficavam atentos aos destaques da televisão entre autores, roteiristas, dramaturgos e escritores infantis e infanto-juvenis.

Esta forma de venda do produto cultural era articulada como estratégia de subsistência por esta arte teatral e por muitas produtoras e companhias goianienses desde meados da década de 1990. Assim, iniciou-se em Goiânia o tão difundido projeto-escola. Um

nicho de venda e consumo dos espetáculos teatrais produzidos pelas companhias e grupos que focavam, e ainda focam seu trabalho, nas produções teatrais voltadas para escolas de ensino regular. Era a subsistência das equipes artísticas, de diretores, produtores e atores do teatro feito em Goiânia, Goiás.

Quanto aos diretores e grupos teatrais, tive a oportunidade de trabalhar com vários de minha cidade: Delgado Filho, criador do Grupo Arte e Fogo; Sérgio Bandola, fundador do Grupo Transubstanciação; Luiz Roberto Pinheiro, produtor de uma quantidade imensa de espetáculos para o público infantil e infanto-juvenil, principal adaptador dos espetáculos baseados nos filmes da Disney e criador da produtora Pinheiro Produções Artísticas; Carlos Moreira, criador da Cia de Teatro Carlos Moreira, que além de focar seus trabalhos teatrais para o público infantil, montava comédias ligeiras para o interior do Estado de Goiás; Laura Savlis, da Cooperarte; Almir Amorim e Luzia Melo, da antiga Casa do Teatro, hoje ACT; Eurípedes de Oliveira, do Grupo de Teatro Bandeirante, entre outros.

Estes seguem uma metodologia de construção do trabalho do ator que se faz presente desde os anos iniciais de minha carreira, na década de 1990: reuniam o elenco, faziam uma ou mais leituras, entregavam uma cópia do texto para cada ator; este ator tinha alguns dias para decorar o texto e começavam as ‘marcas de trânsito’, que são as movimentações pela extensão do palco. Criavam um discurso voltado para o aprendizado e com a possibilidade de praticar a arte teatral. Todos os atores eram direcionados em movimentação no palco – em sua postura, gesto e voz – sob a coordenação do diretor geral do espetáculo, até chegar à estreia.

Lembro-me que os diretores, devido à pressa em suas montagens, executavam algumas cenas, demonstrando aos atores como deveria ser a construção dos personagens. Uma mimese para uma rápida resolução das marcações. Não queriam perder tempo com ensaios improdutivos, focavam em uma resolução rápida e em marcações simples. Uma metodologia que fazia com que os atores se transformassem em marionetes do processo de montagem. Reprodutores do que pensavam e criavam seus diretores.

Transcrevo uma entrevista com um ator que transita por várias linguagens cênicas e que me aponta outro viés. Alirio Gomes é ator e exerce o ofício em projetos-escola desde 2009 como ator de espetáculos infantis. Ele tem uma opinião contrária a esta visão e afirma que os espetáculos montados para projetos-escola trazem uma prática intensa para o ator.

Existe uma intensidade e frenética construção na montagem teatral, no que diz respeito ao trabalho do ator para espetáculos para crianças dentro do projeto escola. São feitas as construções das intenções do texto, referências de construções de

mimeses das animações infantis que são baseadas as montagens teatrais, observação de pessoas, filmes e imagens que o inspirem na construção da personagem que são fatores de investigação do seu ser ator e que aponta para um “experimentalismo”. É impactante a conduta atoral e são construções personalizadas de sua identidade criativa. Corpo e a fala são estudados por ele na prática e que sua intensidade é diferente de outros atores com quem trabalha. A presença cênica é fundamental e existe bastante experimentação para a montagem das cenas. A sua crítica ao referido *projeto escola* está relacionada com as gravações das falas em trilha sonora com recurso de *playback*, que as produtoras gravam, devido a uma inúmera quantidade de sessões executadas pelos atores. Gravar as falas limita e tolhe toda e qualquer possibilidade de construção posterior à estreia, o que torna o tal *projeto escola*, muitas vezes com construções atorais estagnadas. Entretanto ele aproveita o tempo que tem e joga-se numa investigação pessoal para a criação de seus personagens. (GOMES, 2015) ³.

Indiscutivelmente pude compreender que a conduta espetacular tem haver com a postura do ator frente ao seu trabalho. Sua metodologia personalizada de criação da personagem e de sua conduta estético-poética são pontos de partida criativos. Decidi trabalhar com Luiz Roberto Pinheiro, no musical ‘Tarzan’, enquanto escrevia esta dissertação, já no ano de 2015. Luiz Roberto Pinheiro é um diretor renomado de espetáculo para crianças em Goiânia e a ideia era compreender seu trabalho com profundidade e confrontar com aquele momento em que iniciei minha carreira artística.

Existe um formato veloz e pouco tempo de trabalho. O ator deve ser produtivo, atento e organizado. Entretanto, o não compromisso e a falta de dedicação atoral podem ser fatores de risco para a interpretação rasa e sem profundidade que estamos acostumados a assistir nestas propostas. Realmente foco na percepção e postura do ator como pesquisador da arte atoral; independentemente de qual personagem se esteja construindo, observo como este executa seu trabalho para a construção espetacular. Espetáculos experimentais deveriam ser comercializados e espetáculos comerciais poderiam ser mais experimentados. Basta este olhar minucioso frente à sua carreira artística.

Faço uma ressalva de minha experiência com o diretor Mauri de Castro. Este foi o primeiro diretor teatral que me estimulou os estudos da história, técnicas e práticas do teatro e do ofício de ator. O fato ocorreu no ano de 1996, no curso ‘Formação de ator e plateia’, oferecido no Centro Cultural Martim Cererê, com duração de um semestre e aulas duas vezes na semana. Mauri de Castro teve um grupo importante na década de 1990, o Cia. Abaporu, que lotava plateias do Teatro Goiânia – que na época tinha 808 poltronas e era uma das maiores casa de espetáculos da cidade de Goiânia. ‘Abaporu’ era uma montagem musical que

³ Entrevista concedida por Alirio Gomes a este pesquisador no dia 18 de março de 2015, às 16:56 hrs.

tratava da diversidade do folclore e da cultura brasileira, especificamente da cultura goiana. As filas davam voltas no quarteirão do Teatro Goiânia para as apresentações.

Durante este curso entendi a necessidade de haver estímulos e de levantamento de material cênico pelo diretor para sua equipe artística, tornando o processo colaborativo. Algumas reflexões e experiências introduzidas a partir do contato com Mauri de Castro me incitaram questionamentos sobre o teatro que era produzido em Goiânia. Notei que havia carência de aprofundamento estético dos envolvidos na montagem teatral e que não havia pesquisa aprofundada, as pesquisas eram rasas, sem uma investigação meticulosa.

As experimentações práticas de composição de personagem eram rápidas, pouco ousadas em sua composição estética, até mesmo porque não havia tempo hábil para algo diferente. Seguiam o padrão de usar perceptíveis recursos teatrais, na busca do riso fácil e ludibriar seu público com efeitos visuais e sonoros. O espetáculo distraía, divertia e relaxava seus espectadores de sua rotina massacrante. O que não vejo ser um problema, mas apenas esse formato de diversão, é um agravante frente a diversidade estética possível. Desta forma, a ida ao teatro se tornava tão somente um passeio extraclasse para alunos e professores propiciado por um projeto-escola.

Os professores, salvo raras exceções, não criavam um diálogo entre o espetáculo e a pedagogia da educação de sua escola. Ignoravam a importância do teatro como formador de plateias para as artes cênicas, com conteúdo reflexivo e verticalizado no discurso apresentado. Não tinham, como foco primordial, arraigar a fruição artística de seus estudantes com reflexão e aprofundamento. Os professores, em sua maioria, não discutiam com seus alunos os temas abordados no espetáculo. Não aprofundavam na importância da arte teatral como reveladora do contexto que cerca o ser humano. Poderia ser muito mais que um passeio extraclasse. Deveria ser diferente do que era e do que ainda é.

Estes aspectos foram percebidos e refletidos por mim. Então seria o momento de experimentar propostas variadas, o que torna a premeditação de nosso futuro encontro atoral, na preparação do espetáculo ‘Quatro paredes’, pela insatisfação profissional em que estávamos naquela repetida forma de se construir a arte teatral. O teatro é um campo do conhecimento e deve ser elaborado por investigações aprofundadas, sobre questões estéticas, existenciais e filosóficas de seus resultados, em processo de investigação intenso. Deve ser apropriado de estímulos de construção de uma equipe, imbuída em transformar, de alguma forma, a plateia que a assiste por meio da sua especificidade artística. Transcender o público que procura a arte teatral fazendo com que todos possam refletir sobre seu estado e do meio

em que estão inseridos. O diretor é apenas um coordenador e não um ditador como estávamos, os atores, acostumados a lidar.

A arte teatral é coletiva e seus artistas devem compartilhar e integrar um todo criativo para a montagem espetacular. Devem ser criadores ativos e compositores da grandeza desta arte milenar, que tem o sentido, para mim, de transgredir, atizar e transcender o *status quo* deste ser humano que procura a arte teatral para assistir/consumir. Os artistas teatrais devem usar o sistema para advertir esse ser humano que os procuram para alertá-lo de sua condição estanque. Senão, não há sentido a não ser entregar os pontos para a indústria cultural e se deixar levar pelo marasmo criativo na arte teatral no Brasil, com foco no comércio de produtos artísticos apenas para entreter seu público.

Trago à luz a escrita e pesquisa de Rodrigo Duarte, que comenta que as últimas décadas do século XIX e o início do século XX compõem um período de surgimento de tempo livre para a classe trabalhadora.

[Haviam] os locais tradicionais de diversão das classes populares – quermesses e estalagens – não apenas se adaptavam a receber maior número de pessoas, mas também procuravam se modernizar, apresentando artistas cada vez mais profissionalizados. No caso dos *music halls*, artistas trocavam a condição prévia de nômades pela de assalariados dos proprietários destes estabelecimentos, na maior parte dos casos muito explorados por eles. Começava a se delinear, desse modo, ainda em escala muito pequena, a situação do entretenimento popular com um promissor ramo de negócios. (DUARTE, 2010, p. 19).

A postura dos produtores e das companhias teatrais ainda é como se o teatro fosse apenas mais um produto para ser consumido, descartado e que rende lucro para os poucos produtores que dominavam e dominam o mercado, como afirma Duarte (2010). Entretanto, o teatro comercial é uma arte que precisa ter seu espaço e seu público. Não concordo com a conduta rasa na criação dos espetáculos, com a forma como é montada velozmente a obra teatral e como tratam os artistas nestas propostas, ou seja, transformando-os em marionetes manipuladas pelo sistema capitalista e por seus criadores artísticos ambiciosos.

Por algum tempo participei desse tipo de teatro e, embora tenha tirado dele apenas um pequeno cachê, o qual me servia para pagar passagens de ônibus e comprar alguns objetos pessoais, sou grato a todos os produtores e diretores com quem trabalhei neste período. Pela oportunidade de praticar e de vivenciar possibilidades de apresentações em espaços diferenciados e por me fazer o artista que sou. Sempre houve, desde esta década de 1990, pouca exigência, por parte das produtoras teatrais de Goiânia aos atores que com ela atuavam. Estes necessitavam apenas de agilidade e praticidade para decorar o texto e as marcas de cena.

As produtoras queriam um produto rápido e preparado velozmente para ser consumido por seu público apenas como entretenimento e diversão. E nós, atores, tínhamos que acelerar a ‘decoreba’ do texto e mostrar resultados práticos com as marcações da direção, senão éramos dispensados.

Sempre fui muito rápido e esperto para esta primeira etapa. Estive sempre disposto aos ensaios, aos treinos de coreografias, às provas de figurino e outras ações necessárias. Estes espetáculos para crianças e as comédias eram produzidos rapidamente, normalmente era um mês de montagem com estreia em seguida. Cheguei a estar em cartaz em cinco espetáculos ao mesmo tempo, entre 1997 e 1998, em mais de uma companhia teatral. Além de viajar para várias cidades do interior do Estado de Goiás e de outros Estados brasileiros para participar em festivais, mostras e temporadas. Precisava me desdobrar para ganhar dinheiro, para pagar contas, ajudar em casa e ter minhas regalias e despesas mantidas por mim com meu trabalho.

Era um encantamento essa proposta de vida, as viagens, os cursos e encontros com artistas de várias localidades, as apresentações destes espetáculos citados, com seus efeitos visuais e sonoros, grandes cenografias, vários figurinos e muitos equipamentos de iluminação. Entretanto, financeiramente era um verdadeiro fiasco. As produtoras nos faziam praticar incessantemente o fazer teatral em várias sessões diárias de seus espetáculos e em vários espaços diferenciados. Depois de ser amador, sentia-me profissional, entretanto, não recebia muito dinheiro por este ofício e isso virou uma cobrança em minha casa. Meus pais percebiam meu esforço e que este não era recompensado financeiramente e começaram a cobrar atitude, frente àquela situação.

As produções executadas pelas produtoras goianienses em que eu trabalhava eram, e ainda são, espetáculos para crianças, comédias ligeiras, espetáculos infanto-juvenis, *besteróis*⁴, comédias românticas, teatro empresarial, entre outros. O produto artístico produzido pelas companhias teatrais citadas anteriormente e seu consumidor é o foco deste teatro comercial. Assim, resistente a este processo capitalista de consumo espetacular, tornei-me ator de espetáculos experimentais, na proposta de uma contracorrente. Bela utopia que me impulsionou. Entretanto, satisfaz-me.

Mesmo depois de enfrentar a dificuldade financeira inicial, que é um fator de desistência para muitos atores, permaneço firme no propósito de me manter como pesquisador, dar aulas no ensino à distância em nível universitário, cursos, oficinas, palestras,

⁴ O chamado Teatro Besteiro é uma variedade de comédia ligeira, com estrutura geral de farsa, uma pitada de sátira e ‘farto tempero’ de gags que se atualizam graças a referências e críticas aos costumes da cultura de massa.

e ainda manter o Teatro GTI - Núcleo de Investigação Cênica – grupo que fundei em 2009, atualmente composto por 12 artistas cênicos, entre fixos e convidados. Assim, creio que o ator deve cativar seu público para que ele consuma este teatro resistente, transcendente e transformador chamado teatro experimental; e que o faça consumir esta proposta experimental assim como consome o que é comercial. Esta é minha utopia de investigação pessoal.

Antes de adentrar em um recorte teórico sobre a década de 1990 trago uma citação de Paulo Marcos Falco de Brito (2011) sobre teatro experimental:

A tendência experimental vai nascer exatos cem anos depois da tendência anterior [a tendência cômico-musicada introduzida por Martins Pena, em 1838], em 1938, com a estreia do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno. Além deste, tiveram atuação destacada nesses primeiros tempos modernos Os Comediantes, O Grupo Universitário de Teatro e o Grupo de Teatro Experimental, todos amadores e dependentes de apoio oficial, como o do SNT. Com a profissionalização do teatro moderno, em 1948, a tendência vai ficar restrita durante os anos de 1950 e 1960- à proliferação de teatros universitários e amadores por todo o território nacional. A partir da década de 1970, começam a surgir novos grupos experimentais no país, culminando com o movimento paulista de teatro de grupo no final dos anos 1990 que, salvo as honrosas- e pelo jeito, temporárias - exceções dos *fomentados*, pautam-se por uma prática experimental amadora em todos os níveis. (BRITO, 2011, p. 172).

Esta definição é uma introdução para o recorte da década de 1990 e a formação dos teatros de grupo em todo o Brasil que se faz a seguir. Bem como a um recorte sobre o teatro brasileiro que chegou até nós, os artistas envolvidos na montagem de ‘Quatro paredes’.

1.2 PEQUENO APANHADO HISTÓRICO SOBRE A DÉCADA DE 1990, UMA VISÃO GOIANIENSE. COLETIVOS ARTÍSTICOS DE EXPRESSÃO NACIONAL SE POTENCIALIZAM NAS PESQUISAS DE GRUPO

Não pretendo aqui fazer um avançado histórico, mas um pequeno recorte da realidade do teatro brasileiro, que chegou até nós principalmente via imprensa e bibliografias especializadas e que, certamente, influenciou nossos caminhos na montagem de ‘Quatro paredes’.

Durante a década de 1990 o país experimentou uma forte afirmação da democracia e de coletividade com o *impeachment* do então presidente Fernando Collor a partir do movimento ‘Caras Pintadas’. Este foi um forte movimento estudantil brasileiro mobilizado pela mídia nacional no ano de 1992. O presidente brasileiro que assumiu em seguida, Itamar

Franco, foi responsável pelo Brasil experimentar uma estabilidade, avançar e obter crescimento econômico com o Plano Real, implementado a partir do ano de 1994. Este plano equiparou a moeda brasileira com o dólar e a manteve flutuante no mercado internacional; no entanto, ao longo do tempo a valorização da moeda decaiu e houve grande avanço da inflação e do aumento da pobreza⁵.

Na área teatral, José Celso Martinez Corrêa retomava suas atividades intensas em 1991 com a montagem de ‘As boas’, de Jean Genet, na qual atuou com Raul Cortez e Marcelo Drummond, seu companheiro de gestão do Teatro Oficina Uzya Uzona. O que chama a atenção no Teatro Oficina em 1993 foi a referida montagem de uma adaptação de ‘Ham-let’, de William Shakespeare, ganhando os prêmios Shell e Mambembe, de melhor direção.

A década de 1990 foi firmemente movimentada pelo Teatro Oficina Uzya Uzona, como nos confirma este verbete da enciclopédia Itaú Cultural:

Em 1995, [José Celso] realiza uma leitura performática de *Mistérios Gozozos*, de Oswald de Andrade, presente, também, como ator no papel de Serafim, o anjo apresentador na peça. Efetiva um projeto antigo de encenar *As Bacantes*, de Eurípides, em 1996. Realiza *Para Dar Um Fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud, e *Ela*, de Jean Genet, em 1997. No ano seguinte, é a vez de *Taniko, o Rito do Vale*, de Zenchiku. *Cacilda!* Texto premiado de sua autoria, livre biografia de Cacilda Becker, rende-lhe mais uma temporada de sucesso, com Beth Coelho e Leona Cavalli revezando o papel da diva número 1 do teatro brasileiro. Fecha a década de 90 com *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, espetáculo que não chega a chamar a atenção, com um elenco razoavelmente fraco. (ITAÚ CULTURAL, c2014).

Naquele momento, segundo a citação retirada da Enciclopédia do Itaú Cultural, o Teatro Oficina Uzya Uzona se torna um grande produtor e divisor de águas do teatro brasileiro, suas marcas são sua ousadia e espetáculos transgressores na sua atuação no panorama artístico nacional. Magaldi (2000), importante crítico, historiador, teatrólogo, jornalista e professor mineiro radicado em São Paulo, descreve assim esta época:

[...] seria muito difícil eu me restringir apenas a esta época, em função de que, artisticamente, não há uma evolução de dez em dez anos. Há movimentos que não obedecem naturalmente às datas, então, vou ter que referir um ou outro acontecimento anterior a esse período marcado. E eu diria que há outro problema ainda, quer dizer, estamos numa Academia Brasileira de Letras, e a parte de letras do teatro está com dramaturgia. Acontece que o fenômeno teatral é mais amplo do que a própria dramaturgia, inclusive na evolução do teatro ocorrida no século passado.

⁵ Informação disponível em:

<<http://jornaldapuc.vrc.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=888&sid=22&tpl=printerview>>. Acesso em: 20.dez.2015.

Houve uma mudança até de critério a respeito disso, porque se a gente lembra que, no começo do século, havia uma hegemonia do ator, com nomes como Procópio, como Jayme Costa e muitos outros, essa hegemonia foi substituída depois pela presença do encenador, que já era um fenômeno da Europa, já em fins do século passado. [...] Essa fase não pressupunha a presença do autor brasileiro, mas com o movimento do Teatro de Arena de São Paulo, a partir de 1958, com a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, foi criada uma nova hegemonia do autor brasileiro, que era considerado o mais importante naquele momento. Aí veio 1964, e a gente pode dizer que houve uma hegemonia real da censura durante esse período, infelizmente mais longo do que se gostaria. Aí surgiu uma série de outras preocupações: o momento especial de pesquisa com a expressão corporal, de um lado; uma exploração do espaço cênico, de outro lado, também. Contudo, houve um momento de ruptura com a estreia de *Macunaíma* em 1978, esse espetáculo que foi baseado na Rapsódia do Mário de Andrade, e muitíssimo bem adaptado. Aí apareceu pela primeira vez, marcadamente, a figura não apenas do encenador a serviço de um texto, mas de um encenador que era também um criador, em que ele atuou sobre o texto. Não foi à toa que ele se baseou não numa peça teatral que já está pronta, que já está acabada, mas ele se baseou num livro aberto, em que ele pôde então ter, vamos dizer assim, uma presença maior daquilo que lhe interessava como encenador, em função de um resultado cênico que seria mais importante. Isso criou toda uma nova legião, que teve repercussões muito grandes na década de 1990, porque há todo um novo comportamento com relação ao teatro por causa disso. E a gente ainda diz que estamos vivendo a fase da hegemonia do encenador criador, e há grandes encenadores aqui no Brasil, por toda a parte, e de certa maneira, acompanhando uma tendência que não é apenas nacional, mas que vem de grandes figuras europeias como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, o falecido Giorgio Strehler e tantos outros. Houve, em primeiro lugar, [...] uma modificação do fazer teatral como um todo. Porém, de outro lado, a gente não pode esquecer que houve medidas governamentais que tiveram uma repercussão muito grande, e a meu ver, uma repercussão extremamente nefasta no teatro, a partir do desmonte do Estado, começado em 1990, no Governo de Fernando Collor. As repercussões disso no teatro foram realmente desastrosas, não obstante as leis de incentivo fiscal que, por sinal, são de autoria de dois confrades nossos. A primeira foi de José Sarney; a outra, a Lei Rouanet, procurando adaptá-la melhor às circunstâncias, até porque há uma evolução natural no correr do processo. Mas essas leis tiveram, a meu ver, a melhor das intenções. São leis extremamente úteis como coadjuvantes de um processo, a meu ver, cultural com relação ao teatro e às outras artes, e que cabe ao Estado - não estou querendo defender de jeito nenhum uma intervenção estatal, uma participação estatal completa, mas acho que a omissão do Estado com relação a esse problema acabou tendo, ao longo dessa década, consequências realmente desastrosas e que se agravaram, sobretudo, nas últimas temporadas (MAGALDI, 2000)

A dramaturgia escrita passa por uma transformação dialógica com a figura do encenador. Os artistas se completam e se auxiliam em suas linguagens. Um já não se sobrepõe ao outro, hierarquicamente, na construção da encenação. É o que se principia como processo colaborativo e que vai efervescer a partir da década de 1990.

Segundo Magaldi (2000), existiu e ainda existe uma dificuldade muito grande de a crítica especializada em acessar obras que foram e são produzidas longe do eixo Rio/São Paulo. A não ser por meio de festivais expressivos como o Festival Internacional de Londrina (PR) (FILO), o Festival de Curitiba (PR) e o Festival do Recife (PE); e que atualmente são de difícil acesso a grupos teatrais de todo o Brasil. Há uma ressalva de Magaldi (2000) ao Projeto

Mambembão, que foi criado em 1978 pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), interrompido em 1985 e retomado em 1989. Este projeto está fora de cartaz desde 1990 e teve importância fundamental para companhias fora do eixo Rio/São Paulo.

Na época, muitos talentos foram revelados no Mambembão. A mostra servia como vitrine para o cinema e a televisão. “A partir dela, atores e atrizes eram convidados para novos trabalhos”, lembra Antônio Gilberto. A mostra pôde colocar em cena montagens como a do grupo caruarense de Folgueado de Arte Popular (PE), com a peça *O Auto das Sete Luas de Barro* (1979), de Vital Santos. Vencedor de inúmeros prêmios nacionais, a trama esteve em cartaz pelo Mambembão em duas edições, no ano de 1980 e em 1984. (RIO DE JANEIRO, 2012).

O Projeto Mambembão levou centenas grupos de dança e teatro a circular pelo país entre 1978 e 1990, trocando experiências e formando plateias. Criado pelo ministro Ney Braga, o diretor Orlando Miranda e Carlos Miranda, foi uma possibilidade que permitiu que espectadores de alguns Estados conhecessem aquilo que era produzido nas várias regiões do Brasil através da circulação dos grupos e companhias de artes cênicas pelo País.

É importante destacar, ainda na década de 1990, o trabalho do diretor teatral Antunes Filho, que montou, em 1991, ‘Nova velha história’. Para esta montagem teatral, que é baseada na história infantil ‘Chapeuzinho Vermelho’, dos Irmãos Grimm, Antunes Filho criou uma língua imaginária, gerando um olhar de expressivos críticos sobre o seu trabalho no teatro. Montou ‘Trono de sangue’ (1992), baseado em ‘Macbeth’; ‘Vereda da salvação’ (1993), segunda montagem do texto de Jorge de Andrade; ‘Gilgamesh’ e ‘Nas trilhas da Transilvânia’, em (1995); e ‘Dráculas e outros vampiros’ (1996), releitura da última obra citada. Antunes Filho nesta década se dedicou ao Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), coordenado pelo Serviço Social do Comércio, Departamento Regional de São Paulo, para formar jovens atores para a cena teatral.

Houve, nesta década de 1990, o trabalho de Gerald Thomas, com ‘Quatro vezes Beckett’ e ‘Quartet’, com o Grupo Ópera Seca, montagens elogiadas pelo crítico Sábato Magaldi. Seguem as montagens de ‘A morta’ e ‘O rei da vela’, de Oswald de Andrade, e ‘O melodrama’, de Felipe Miguez, dirigida por Enrique Diaz (1967) na Cia. dos Atores. Magaldi (2000) nos aponta a importância de grupos como o Ornitorrinco, de Cacá Rosset, com montagens de clássicos de Shakespeare e de Molière. Cita ainda o Grupo Galpão, de Belo Horizonte (MG), com a montagem de ‘Romeu e Julieta’ e ‘Rua da Amargura’, adaptados para a rua, e o Grupo Tá Na Rua, de Amir Haddad. Magaldi (2000) ressaltava também um grupo muito importante fora do eixo Rio/São Paulo que ganha espaço no território nacional, o Cia.

Piollim, de João Pessoa (PB), dirigido por Luís Carlos Vasconcelos. Ganhou destaque com a montagem de 'Vau de Sarapalha', de Guimarães Rosa – espetáculo que muito nos influenciou na montagem de 'Quatro paredes' quando foi apresentado em Goiânia em 2001.

No teatro o experimentalismo alcançava sucesso de público e de crítica com o Teatro da Vertigem. As montagens de 'Paraíso perdido' (1992), 'O livro de Jó' (1995) e 'Apocalipse 1.11' (1999) foram um estouro do experimentalismo em São Paulo, com direção de Antônio Araújo. Nestas obras foram utilizados espaços cênicos não convencionais. Houve ainda a criação do grupo Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, que reunia técnicas de circo e de palhaço.

A arte teatral brasileira venceu o autoritarismo imposto pela ditadura frente aos grupos artísticos nos anos que precederam a década de 1990 e houve um avanço de identidades coletivas e intensas experimentações no campo das artes em geral após a abertura democrática. Liberdade de expressão aos artistas. Retomada de expressão de grupos e coletivos que estavam amordaçados pelo período militar. Paulo Marcos Falco de Brito nos traz a seguinte citação que resume o teatro brasileiro entre 1990 e 1999:

Em suma, o teatro brasileiro das duas últimas décadas esteve dividido entre o culto ao indivíduo, à celebridade, ao *produto* cultural, ao livre mercado, por um lado; e por outro, o culto à função social da cena, à criação artística coletivizada, ao Estado provedor. Nesta reedição local da velha Guerra Fria, só resta perguntar aonde terá ido parar o antigo culto à função estética do teatro, à qualidade da obra artística, à sensibilidade e à profundidade no trato das questões humanas; à Arte, enfim. (BRITO, 2011, p. 151).

É importante apontar outro fator diferencial nesta década, que foi caracterizada por uma intensa luta para conseguir recursos financeiros que sustentassem os grupos e a difundir suas pesquisas. No final desta década foi criado o primeiro e o segundo manifesto do 'Arte contra a barbárie'. O movimento foi organizado em São Paulo por vários grupos e artistas inconformados com o processo de obtenção de recursos pela Lei Rouanet, lei de incentivo fiscal federal, e dos rumos da cultura em São Paulo, em prol da difusão da arte teatral e de suas diversas linguagens e estéticas. O movimento discutiu o papel do teatro na sociedade, criticou o papel empresarial e suas escolhas marqueteiras, enfim, era uma pressão sobre o poder público e a situação da produção, difusão e patrocínio da arte brasileira.

Esses espetáculos supracitados embora fundamentais na história do teatro foram vistos por mim durante o final da década de 1990 e o início dos anos 2000; alguns foram apenas fragmentos da gravação, outros foram vídeos completos localizados na internet. No ano 2000

tive a oportunidade de ver o trabalho em Goiânia dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Conheci Hugo Possolo, um dos fundadores do grupo, que me reiterou a dificuldade que havia em fazer circular seu repertório e conseguir verbas para sua produção. Uma constante entre os produtores teatrais brasileiros, inclusive para mim, que já pensava em participar de algum coletivo.

Oportunamente pude ver e acompanhar os trabalhos dos outros grupos, a partir do ano de 2001, tais como: como ‘Prêt-a porter 5’; ‘Foi Carmem’ e ‘A pedra do reino’, de Ariano Suassuna; ‘Senhora dos afogados’, de Nelson Rodrigues; ‘Nossa cidade’, de Thornton Wilder, pelas montagens de Antunes Filho; ‘As bacantes’, de Eurípedes, montada por José Celso; ‘Kastelo’, inspirado nos textos de Franz Kafka (1883-1924), do Teatro Vertigem. E outras tantas montagens de grupos, como Armazém, TAPA, Imbuça e outros que perseguiram uma identidade de trabalho e que me estimularam, através de suas lutas, a ocupar esta proposta enquanto ator-pesquisador. Principalmente para validar a importância do processo de ‘Quatro paredes’, montado pela Cia Mínima, do qual fiz parte atuante como ideologia dominante de meu estado/ator.

No eixo Rio/São Paulo tudo fervilhava com a formação de importantes e evidentes coletivos artísticos. E foi visando resolver esta questão de investigação do meu trabalho atoral que me mudei para a cidade do Rio de Janeiro, obviamente influenciado pela mídia e em busca da fama televisiva. Isso aconteceu no primeiro semestre de 1999. Eu necessitava participar de algum coletivo que me aceitasse no Rio de Janeiro. Sonhava em trabalhar em teatro, cinema e televisão e participar de cursos e propostas que me suprissem a necessidade de estudar a arte atoral. Cheguei ao Rio, instalei-me na Ilha do Governador e fui ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculo e Diversões (SATED-RJ).

Apresentei-me e solicitei, com a secretária do sindicato, uma audiência com o então presidente, que por sinal é goiano, o ator Stepan Nercessian. A secretária, que não me recordo de seu nome, perguntou-me de onde eu era e se eu havia concluído algum curso superior. Eu neguei, imediatamente. Ela me retrucou com duras palavras e disse que existiam atores no Rio de Janeiro que estavam passando fome em busca de sonhos desregrados. Aquilo que ouvi me desiludiu e teve forte impacto, levando-me a pensar sobre a situação que eu poderia ter que enfrentar.

Após pouco tempo de estadia no Rio de Janeiro retornei à Goiânia. Tempos depois a Universidade Federal de Goiás (UFG) aprovou o curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Prestei vestibular e fui aprovado para o curso, com habilitação em Interpretação Teatral. Fui o

14º colocado de uma turma de 25 alunos, formada por atores que já atuavam em Goiás. Comecei a graduação e uma nova etapa se estabeleceu em minha trajetória paralelamente com a montagem de ‘Quatro paredes’.

Assim, escolhi entre as duas formas de construir a arte teatral, como um ator da segunda proposta. Mudei o foco da minha carreira de ator de produtoras comerciais para ator de espetáculos com linguagem experimental. E atualmente não quero me desvincular destas propostas. Evidencio, desta forma, a importância deste processo da montagem de ‘Quatro paredes’, pois foi um processo genuíno de investigação de um coletivo preocupado com o estado da arte do ator e de metodologias de encenação na capital goiana. Um momento ímpar do teatro goianiense. Este momento merece ser registrado por esta pesquisa nesta dissertação. Fechar ‘um luto’ após 11 anos de experimentação deste processo e caminhar para propostas direcionadas através desta experiência.

CAPÍTULO 2 - ‘QUATRO PAREDES’ - RITUAL, FLUXO, JOGO E IMPROVISACÃO: A ANATOMIA CONCEITUAL DO PROCESSO

O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.
Maurice Merleau-Ponty

2.1 A CRIAÇÃO (ENTRE) ‘QUATRO PAREDES’

Para compreender a experiência religiosa, teatral e existencial de ‘Quatro paredes’ é necessário abordar primeiramente as conexões de sua criação. Posso afirmar que foi uma forma de experiência religiosa, desta religião chamada arte teatral.

A FOTOGRAFIA 3 apresenta um trecho do espetáculo ‘Quatro paredes’, resultado do processo, que era repetido ao longo do espetáculo em vários momentos desta encenação e tinha o intuito de trazer à tona a experiência dos meses de trabalho. A intenção em fazer a plateia estar atenta ao conteúdo existencial do espetáculo e da obra proposta, religando-nos com a arte teatral levada a público através da montagem de ‘Quatro paredes’.

FOTOGRAFIA 3 – Uma das cenas de ‘Quatro paredes’



Fonte: Lázaro Tuim.

Esta experiência é detectada no processo de ensaio de ‘Quatro paredes’ e está recheada de conteúdos para interpretação do mundo a partir do olhar dos artistas envolvidos, da proposta coletiva onde se procurou entender a construção atoral, a preparação de atores, os elementos da montagem teatral e sua ação efetiva na plateia.

A experiência visou uma articulação prática do saber na vida cotidiana, ou seja, sua aplicação prática em ação no social. O processo de ‘Quatro paredes’ e sua intrínseca ação na vida artística dos atores e da intensa necessidade de torná-la prática e efetiva para a sua audiência, e isto se realiza através do processo de composição atoral. Esta foi uma crença verdadeira que atendeu aos nossos propósitos e que teve sua função prática no cotidiano de cada artista envolvido na montagem, trazendo-nos benefícios incalculáveis no jogo do viver artístico. Assim poderíamos alcançar nossa verdade em coletivo.

Pensamento e coisa devem ter uma função simbiótica. As ideias, sensações e aquilo criado por elas, coisas, devem ter uma ação prática na vida, senão não há sentido. Esta é a analogia de base da experiência teatral ritualizada em nosso espetáculo, nos ensaios e em sua apresentação. O espetáculo ‘Quatro paredes’ nos trouxe, assim, reflexões e elementos de percepção sobre a existência humana através do nosso livro sagrado: o discurso sartreano, e nossa compreensão coletiva e estética daquele discurso, criando a nossa própria comunicação.

A religião nos traz um princípio coletivo que se enquadra na proposta do dialogismo do teatro experimental entre o grupo e seu público. Uma experiência religiosa, que abarca o coletivo e acessa, ou procura, os deuses e sua ação efetiva no mundo mortal, cotidiano e ordinário. A cosmogonia criativa que conduza a uma experiência estética. Provavelmente não encontraremos uma essência única. E essa é uma arte de permutar favor dos deuses.

Tratamos de questões humanas através das ideias e sensações provocadas pelo mote textual sartreano voltado para a cena, colocando o nosso ser totalmente voltado para a obra a ser apresentada ao público goianiense. Assim, corroboro com o que nos aponta Camargo (2007) com relação ao ator e audiência:

O teatro [...] é o lugar do acontecer das ambiguidades, onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo. O vocábulo grego *theatrón* estabelece o local físico do espectador, ‘lugar aonde se vai para ver’ e onde, simultaneamente, acontece o drama como completamente visto, real e imaginário. O representado no palco é imaginado de outra(s) forma(s) pela plateia. A audiência vê o que não quer ver e finge não ver o que vê. Os atores e sua equipe trabalham para produzir a ilusão do que não é mostrado. Algumas vezes, com certa culpa, tenta-se dizer que a ilusão é uma ilusão, uma cegueira cultural consentida. (CAMARGO, 2007, p. 13).

Robson Camargo, nesta citação, é categórico quando trata da função ritualística religiosa que o teatro traz em sua forma artística e em sua relação com a audiência – elemento fundamental para a obra de arte teatral. Uma forma de arte que traz a interdependência entre ator e plateia e a suspensão necessária e centrípeta em sua comunicação. Só desta forma, para

mim, a arte teatral tem sentido. Através de sua preocupação com a relação transgressora, com sua recepção.

O teatro para mim é uma experiência religiosa. É através desta que o processo de ‘Quatro paredes’ apresenta um diálogo, entre o artista de teatro e o público: uma congregação espaço-temporal, suspensão do cotidiano e com um aprofundamento discursivo na escolha estética e na conduta da montagem espetacular. Ali foi percebida evidentemente a proposta do corpo atoral como receptor/emissor ativo da experiência ótima. Foi feita uma leitura interpretativa do mundo à nossa volta ou uma resposta à prática em que eu e os outros atores do elenco estávamos mergulhados, almejando nosso futuro público que veria o espetáculo, montado através da encenação, no ano de 2003.

Assim, compartilha-se, através da arte do ator e com elementos criados do sagrado e profano, criando uma via de mão dupla de diálogos presentes entre a arte atoral, o discurso e o público – ritual essencial da arte teatral. Um ritual sagrado artístico de criação e representação do universo e de suas instâncias espaço/temporais.

Desta forma, a encenação e sua preparação tornam-se um ritual eficaz por ter sido sentido na pele, nos ossos, nos tecidos, nos nervos, na memória, na mente, de forma profunda através desta proposta aqui analisada na montagem de ‘Quatro paredes’ e instaurada pela manipulação do corpo na cena, por um intenso processo de investigação artística e de escolha discursiva-fator primordial para esta eficácia de mão-dupla entre o espetáculo e seu público.

Recorro à Marilena Chauí para apontar um olhar sobre o termo religião. Termo este imprescindível para tratar desta análise de ritual.

O sagrado é uma experiência da presença de uma potência ou de uma força sobrenatural que habita algum ser [...]. Essa potência é tanto um poder que pertence própria e definitivamente a um determinado ser, quanto algo que ele pode possuir e perder, não ter e adquirir. O sagrado é a experiência simbólica da diferença entre os seres [...] A palavra religião vem do latim: *religio*, formada pelo prefixo *re* (outra vez, e novo) e o verbo *ligare* (ligar, unir, vincular). A religião é um vínculo. [...] do mundo sagrado e o mundo profano [...]. A religião não transmuta apenas o espaço. Também qualifica o tempo, dando-lhe a marca do sagrado. (CHAUÍ, 2002, p. 297-298).

Nesta citação percebo o que seria fundamental que o teatro exercesse em seu público, ou que voltasse a exercer na contemporaneidade, como em sua gênese, criando uma adjetivação religiosa. Aponto a importância do ser humano tomado pelo sagrado, na figura do ator, para se comunicar. Talvez este ator contemporâneo tenha perdido essa característica de religar o humano/profano ao que é sagrado e vice-versa. Então proponho a análise, nesta

pesquisa, de uma redescoberta e reapropriação do ator como o religador deste sobrenatural pela análise da preparação de atores de ‘Quatro paredes’. Um ritual sagrado na construção, composição e recepção da arte teatral.

Deveríamos sentir esta essência que o teatro carrega em seu embornal junto ao corpo na caminhada existencial de sua ação no mundo ordinário. Dentro deste embornal está o mágico, o sagrado, o mítico, o transgressor, a comunicação arrebatadora, a diversão reflexiva, satírica, acusadora e irônica – uma religiosidade. O corpo atoral carrega os sentidos e a significação do sagrado e do profano e deste ao retorno ao sagrado.

O que é apontado anteriormente segue ao encontro do que acredito ter sido o mote fundamental da condição de meu ser ator ao longo do processo de ‘Quatro paredes’. E que me segue ao longo desta trajetória artística, neste mundo contemporâneo, caótico e esfacelado. Essa magia transformadora historicamente acorrentada em algum momento destes anos que se seguiram após a Revolução Industrial está retomada nesta pesquisa com a análise do processo de preparação de atores de ‘Quatro paredes’. Essa poção mágica está em fusão há um bom tempo, desde as primeiras ideias da gênese da arte teatral, para ser retomada a qualquer momento. É chegada a hora. Esta retomada da sacralidade e apuro técnico do ator em um espaço ritualístico de trabalho em uma ação efetiva no mundo ordinário. E já vem sendo usada por vários coletivos, em várias épocas, em todo o mundo. A magia de esclarecer, desvendar, mostrar o *status* humano e efetivamente agir sobre plateias hipnotizadas pelo sistema vigente.

O teatro ritual, nesse sentido, surge como possibilidade de *reconexão* com as potências vitais, aproximando-nos, ao mesmo tempo, da instabilidade ameaçadora e do caos. Ele não impõe uma “representação” que transforma o mundo e a natureza em “objetos” passíveis de controle e manipulação. A multiplicidade de linguagens e substâncias de expressão agenciadas que não são controladas “de fora”, por um código que se sobrepõe a elas e as ordena [...] Elas se compõem como um ritmo, descrito por Artaud como uma trama cerrada e sutil nos gestos composta de modulações infinitamente variadas. (QUILICI, 2004, p. 59).

Assim, os atores de ‘Quatro paredes’ almejávamos ao longo do processo, e esta proposta ainda me acompanha, em interferir em plateias que possam compactuar com sua atenção e participação na arte teatral realizada através de uma mudança. Uma ação ritualística que possa dinamizá-lo no tempo e no espaço. Transcendê-lo e transfigurá-lo em sua realidade. O que me interessa nesta abordagem é exatamente o seu caráter sagrado, ritualístico e processual voltado para o público através da experiência estética. Sua ação, seu procedimento

mágico e religioso em criar aproximações entre a proposta. Onde o teatro é o espaço para metáforas, no corpo do ator e de seus elementos, que são produzidas pela criação em ritual, rejeitando a supremacia da palavra em prol do corpo e do gesto. A propósito, esta foi também outra importante proposta de ‘Quatro paredes’. O texto era mote e não o principal elemento, como em épocas remotas.

A proposta de observação do espaço e tempo articulados pela magia traz à tona esta realidade da montagem de ‘Quatro paredes’. Assim, compreendo o sagrado cotidiano em tribos arcaicas associado ao que é profano. Não existe uma separação. Essa é uma forma de manter a unicidade cultural da comunidade.

Associo em minha dissertação a troca comunicativa entre a arte teatral e seu público como uma dinâmica primordial para o estado da arte teatral, imbricada pela figura do ator, impulsionado pelo seu dever sagrado de *religere*. A retomada de uma troca mágica entre atores, discurso e público como essência ritualística da arte teatral. Área de conhecimento e pesquisa. Uma troca viva e ativa. Local onde se vê e se troca algo ou alguma coisa. O ator deve conduzir um discurso construído e refletido sobre sua ação, aprofundamento estético e trocar com seu público, através da magia da cena, da composição da encenação, no sentido de transcender sua plateia. O sentido mágico, que primordialmente deve acometer a arte atoral, como cerne de diálogo com seu público.

A magia faz parte da cotidianidade de várias comunidades tribais. Os rituais foram carregados de poder, de mitos que afirmavam o aspecto coletivo de vários povos em todo o mundo. Analogicamente firmo o valor da proposta de ‘Quatro paredes’, que trata desta condição humana através do processo de montagem da obra, em troca mágica da encenação e audiência. Afirmo a experiência de um processo aprofundado de investigação da arte do ator e da sacralidade deste, enquanto figura sagrada, ser responsável por esta troca, em estado ritual, com os espectadores e conduzido pelo seu processo.

Construo uma espécie de etnografia do processo atoral de ‘Quatro paredes’ para reconstruir a experiência vivida. Então religião, ritual e teatro possuem, essencialmente em sua origem, elementos de contato. Neste capítulo tento demonstrar como nos empenhamos para evidenciar aquilo que é sagrado, ritualizado e performatizado para justificar o processo atoral do espetáculo ‘Quatro paredes’; em retornar ao culto, pela disciplina, ética e ideologia deste coletivo artístico perseguindo o seu público.

Nas comunidades tribais a magia serve para pedir a proteção de energias sobrenaturais que atuam no mundo ordinário. Este mal pode ser análogo ao consumo e esvaziamento dos

discursos expostos na cerimônia pública pela arte teatral. Um mal que deve ser refletido no mundo contemporâneo. A substituição do sentido do teatro para seu lucro deplorável, através de apresentação de obras rasas e sem aprofundamento discursivo. Estes são caminhos óbvios oferecidos pela indústria cultural.

Os sistemas e dominações vividos pelos seres humanos na contemporaneidade não permitem, pelo domínio violento e hipnotizador das artes em geral, como o teatro, alertem e toquem profundamente o ser humano em sua condição. Então, a característica primordial deste capítulo é demonstrar a capacidade religiosa, através da magia e do encantamento, que o teatro possui, como força essencial, transgressora e arrebatadora, a força da ação na figura do ator como coluna dorsal desta arte. Ele é o comunicador do trabalho performático e é na categoria ritual que buscamos elementos que possam nos retirar desta cegueira provocada. Trago à luz fenômenos que permanecem abafados e encobertos pela experiência sentida, vivenciada e refletida.

O que é interessante é que, de acordo com as crenças nativas, enraizadas em todas as tradições e instituições, nunca se concebe a magia como tendo sido criada ou inventada. A magia foi transmitida como algo que sempre existiu. Em algum momento os seres humanos astutos, egoístas, gananciosos e dominadores resolveram esfacular essa força e a sensação de coletivo para destruir os materiais simbólicos e de identidade de vários povos, seus costumes, suas crenças e culturas, e aportar modelos estrangeiros para dominá-los e impor seus dogmas, seus *chips*, seus interesses arrogantes e destrutivos.

Pode-se notar, assim, a perda de força que o teatro sofreu com as grandes massas. Não era, não é e não será de interesse alertar sobre as condições das dominações sofridas. Entretanto, o teatro é violentamente forte e capaz de suportar essa pressão e se reordenar sempre. A arte sem profundidade, sem uma construção artesanal e reflexiva em sua composição é inerte em sua ação sobre o pensamento humano, apenas distrai o mesmo, não o faz imergir de seu transe estanque, pela sua própria ignorância e dinamizá-lo. Esta arte teatral é feita para ser consumida e descartada pelo esquecimento. A arte teatral deve incomodar quem a vê. Fazer-se lembrar a todo instante. Trazer o riso sarcástico e modificador e o choro dolorido da necessidade de mudança.

O detalhe é que o sistema vigente, através da indústria cultural, afasta o humano da reflexão e do acesso à cultura/arte que o sensibiliza e o faz refletir e tomar atitudes. Assim é criado o gosto de massa, tornando o ser humano alienado e manipulado pelo sistema e pela minoria dominadora, frente ao seu *status* de indivíduo e de coletivo. Aqui aponto uma citação

abordada no Manifesto Comunista: “O trabalho industrial moderno, a sujeição do operário pelo capital tanto na Inglaterra como na França, na América como na Alemanha, despoja o proletário de todo caráter nacional.” (MARX; ENGELS [1848 (1999)], p. 25). A indústria do entretenimento descarta e aliena a camada mais pobre e a escraviza ao consumo estúpido e sem sentido individual e coletivo.

Obviamente que é uma forma estratégica de manipulação sistemática capitalista. Se o ser humano não consome arte e não reflete sobre o seu *status* social, instaura-se uma desigualdade no acesso à educação e ao estado crítico e reflexivo. Ele jamais possuirá forças para lutar contra a opressão do sistema e da ordenação da pedagogia do gosto midiático imposta pela indústria cultural. Fica absorto à publicidade, ao corpo construído, a uma beleza imposta e preso às ditaduras do consumo, sendo vencido pelo sistema e transformado em um zumbi da dinâmica dominante.

Isso é um espaço assumido pela arte como produto, que deve ser consumida e exposta para a venda; que gera lucros estratégicos para companhias e grupos artísticos que exploram esse caráter. Neste momento venho refletindo sobre as funções do teatro experimental, o qual não considero, de forma alguma, como uma guerra contra as formas capitalistas de consumo de arte. Entretanto, o teatro experimental deve procurar obter sua parcela neste sistema, principalmente por sua característica de aprofundamento estético, reflexivo e crítico para quem o consome.

Victor Turner trata destas relações, em seu artigo traduzido para o português intitulado *Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual*. Um ensaio de simbologia comparativa (2012), como suporte para compreensão da relação entre teatro e público e de suas relações pós-industriais. Trata do termo *communitas*, que muito nos interessa neste estudo. Turner nos aponta que este termo pode ser compreendido basicamente como uma comunhão entre ator e plateia. A suspensão coletiva que me interessa na ação efetiva do trabalho do ator e de seu discurso para ação efetiva em seu público em ritual cênico.

Communitas é um termo que nos agracia como o processo de permanecer em ritual, atores e público suspendendo a todos em um estado de agregação. Turner (2012) desenvolve o modelo de rituais de passagem, de um estado a outro, através do antropólogo francês, Arnold Van Gennep, que traz os rituais de passagem através de três sub-ritos: separação, transição e reagregação.

Turner (2012) analisa o ritual através dos estudos de Van Gennep e aporta o sentido da palavra ritual por esta perspectiva, perpassando pelo drama social. Foi investigada a tragédia

grega como modelo teatral para sua análise social. Victor Turner acrescenta mais um momento: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho para que a arte teatral tenha a função de sacudir, transcender e fazer refletir como é a investida, a pegada do teatro experimental na sua ação no social. Assim, dialogo com Turner (2012) sobre drama social e o *communitas* proposto pelos seus estudos.

Em relação ao processo de preparação de atores de ‘Quatro paredes’, o ritual diário de passagem pode ser analisado por essas três fases distintas: separação do mundo normativo, transição que permeava a experiência criativa atoral e reagregação ou retorno ao cotidiano, entretanto com aprofundamento estético e reflexivo sobre a experiência estética vivenciada. Todas essas fases foram cunhadas por Van Gennep em sua obra Ritos de passagem (2011).

As fases propostas por Van Gennep foram vivenciadas diariamente durante os oito meses ininterruptos de ensaios e treinamentos físicos para a montagem de ‘Quatro paredes’. Segundo Turner (2012, p. xx), que estudou a produção de Van Gennep, “A passagem de um status social para outro é frequentemente acompanhada por uma passagem paralela no espaço, um movimento geográfico de um lugar para outro”.

Rituais possuem procedimentos e formalidades, por isso Van Gennep (2011) define esta passagem material para o estado de ritual. Em nosso local de ensaio havia uma porta de ferro cinza, com tinta descascada, de uns dois metros de altura, que foi nosso portal, ou ainda, um marco que concretizava esta passagem material entre nossa cotidianidade e a performatividade; do mundo ordinário, ao mundo ritualístico, religioso e artístico.

Assim, diariamente rompíamos o espaço através do portal com uma postura diferenciada e condizente com o trabalho atoral. Chegávamos ansiosos para trespassar o portal de entrada para a sala de treinamento, porque aquilo era o que procurávamos, era especial, modificador em nosso ser artista. O treino era divino/sagrado para todos. Transportava e transformava.

Aquele marco, portal ou passagem material era a separação do mundo cotidiano ou comum para o momento em que adentrávamos o universo criativo ritualístico de preparação atoral. Após adentrar o espaço, nossa postura, nossa respiração, nosso estado comportamental transitava para uma nova realidade – a realidade criativa em estado ritualístico. Ali começávamos os treinos. O corpo trepidava de entrega aos exercícios físico-plásticos.

A apresentação teatral é um meio de abarcar seu público e provocar o estado ritual em apresentação pública de qualquer obra teatral. Crio uma analogia com o que Turner (2012) trata como *communitas* – que é um estado coletivo intenso de sentimento de comunidade, de

solidariedade, de igualdade social e união de quem vê, e voltamos à definição utilizada por Robson Camargo em seu artigo sobre teatro, *theatrón*, lugar de onde se vê.

Victor Turner nos traz a seguinte citação:

Penso que estamos vendo a intromissão da estrutura social normativa, naquilo que é potencialmente e em princípio uma livre e experimental região da cultura, uma região onde não apenas novos elementos, mas também novas regras combinatórias podem ser introduzidas [...]. Esta capacidade de variação e experimento torna-se mais claramente dominante nas sociedades em que o lazer é marcadamente definido a partir do trabalho, e em todas as sociedades moldadas pela Revolução Industrial. (TURNER, 2012, p. 11).

Então, como estamos inseridos neste contexto sócio/político/econômico, a solução para esse impasse pessoal está em fazer escolhas estéticas para serem consumidas. A minha foi escolhida no processo de ‘Quatro paredes’, em 2003, e se mantém como escolha até os dias atuais. Por isso a força centrípeta que possui o ritual teatral. Deixo muito claro que não sou contra escolhas estéticas rasas, só as acho equivocadas, não me servem enquanto artista. Trago a seguinte citação de Van Gennepe para reflexão:

[...] a trajetória dos sujeitos estaria permeada de ininterruptas passagens de uma posição social para outra. A ideia dos ritos regidos pela decisão coletiva e dotados de um tempo e de um espaço se caracteriza, portanto, pela necessidade do indivíduo de transformar o mundo e a si mesmo com o intuito de viver em sociedade (VAN GENNEPE *apud* SILVA; LUDORF, 2011, p. 1108).

Nesta citação são abordadas definições importantes para o que nos propomos a analisar. Sujeitos que passam ao rito por uma decisão coletiva em tempo e espaço definidos, com necessidade de transformar a sociedade. Esta abordagem que nos interessou na junção coletiva na Cia Mínima. Necessitaríamos refletir sobre o que era produzido como teatro em Goiânia e interferirmos com nossa performance e seus procedimentos nesta realidade. Esta foi uma conexão ritualística de produção, reflexão e ação processual. Van Gennepe (2011) define como margem ou liminaridade. O estar no entre, no momento de suspensão e sua ação efetiva através do ritual, foi nossa preocupação na preparação atoral em ‘Quatro paredes’; e que também define a performance/ritual/artística que interessa neste filtro de análise-ritual.

Criamos, inclusive, alguns rituais que conduziram a ética de conduta no trabalho diário: o dever da retirada dos próprios calçados para adentrar o espaço de preparação atoral; estar presente na atividade marcada com pontualidade; trocar a roupa vinda da rua para o treinamento físico; trabalharmos em silêncio; respeito e dedicação ao tempo e espaço de

treinamento e montagem. A partir do momento em que cruzávamos o portal do espaço da sala de ensaio, o marco, a fronteira espacial que nos separava entre o mundo normativo e a liminaridade performática, como nos aponta Van Gennepe (2011), nosso estado já era de sujeito-ritual. Nosso corpo se modificava eventualmente para o espaço e tempo sagrado de criação.

Percebe-se assim, a possibilidade de escolha do que fazer, como fazer e para quem fazer. Cada vez mais, companhias teatrais acostumaram-se, sem sua grande maioria, a compor espetáculos de fácil compreensão, de velocidade na montagem, pois a maior preocupação é com o lucro e não com o processo de construção e de reflexão que a arte teatral pode suscitar. Entretanto, existem casos onde processos intensos e aprofundados geram produtos artísticos que são especulados pela mídia, como é o caso de grupos como o Odin Teatret, de Eugênio Barba; do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, de Peter Brook; do Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine; do Grupo Macunaíma, de Antunes Filho; do Grupo Lume; da Cia do Latão; do Grupo Galpão; da Cia. dos Atores; do Grupo Vertigem.

Entre outros grupos já consolidados de investigação teatral, com montagens intensas e processuais e que geram curiosidade e procura de uma classe consumidora da arte teatral. Grupos que têm seu espaço garantido em mostras, festivais, circulações e atividades variadas como grupos e companhias experimentais de respeito. Abalizados em suas criações que trazem impacto sobre o mundo contemporâneo por formadores de opinião.

Acredito, dessa forma, que a investigação de um coletivo com intenso trabalho cotidiano, que se dedica à experimentação e foca no trabalho processual, possui espaço no sistema capitalista imposto. Buscar nosso espaço foi também propulsor no intuito de investigar e nos dedicar ao processo de ‘Quatro paredes’.

Investir em como manter uma postura investigativa e nos tornar um grupo teatral de referência em todo o território nacional, com sede em Goiânia, Goiás. Nossa utopia maior que nos impulsionou até a estreia de ‘Quatro paredes’ e suas propostas com operações antropológicas e sócio-semióticas, em sua montagem espetacular, além de suas evidências marcantes do trabalho de preparação atoral em seu processo de construção e escolha artística.

2.2- CATEGORIA RITUAL: DO CENTRO PARA FORA E DE FORA PARA O CENTRO. A EFICÁCIA DE MÃO-DUPLA

Delimitações sobre a categoria ritual nesta análise de processo são primordiais para o entendimento de um teatro/performance. Métodos, regras e procedimentos que transformam a ação artística humana e seu processo de ensaio em símbolos e metáforas pelo corpo atoral em situação ritualística. O teatro é um ritual de apresentação pública e, como afirma Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012), com ritualizações de sons e gestos. O ritual/teatro marca a passagem entre a suspensão deste mundo ordinário para um mundo performativo e sua necessária reagregação para uma reflexão do visto, sentido e, sobretudo, vivenciado e refletido. Assim foi o tratamento dado à montagem de ‘Quatro paredes’, transformando a proposta em experiência e o processo sendo visto como sagrado para os artistas envolvidos.

O que compreendemos como ritual a partir dos textos de Richard Schechner vem ao encontro do que compreendíamos naquele momento sobre o processo, e agora tudo é reforçado. Para Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012, p. 49), “Rituais são memórias apresentadas em ação”. Um comportamento restaurado de uma vivência passada que se faz presente pela ação presente, reafirmando as experiências carregadas de símbolos e metáforas. Uma segunda realidade. Isso que o jogo e o ritual levam ao humano e que interessa como fundamental dentro da importância da arte teatral, principalmente o que se apresenta a esse ser humano.

É o tempo perfeito de o ator transgredir seu *status* e se comunicar efetivamente com esse ser humano que o procura. Fazê-lo refletir e impulsioná-lo a se mover. O ator em ação, após treinos e ensaios, recupera elementos experimentados na sala de ensaio por meio de jogos e improvisações e os organiza para sua criação.

A restauração deste comportamento vivenciado em jogo e ritual se transforma em experiência após a rememoração deste comportamento e utilizando o material como elemento de construção da obra de arte. Assim, a memória se concretiza em ação na cena. Essas relações, entre ritual e jogo, lançam o ser humano – ator e público – à outra realidade, diferente da cotidiana. Uma segunda realidade.

Rituais também ajudam pessoas [...] a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. (LIGIÉRO, 2012, p. 51-50).

Ritual e jogo condicionam seres humanos, então, a um rito de passagem. Isto acontece pelas regras do jogo que recondicionam o estado do ser humano na sua vida cotidiana através de uma dinâmica promovida no tempo e espaço.

Schehner (*apud* LIGIÉRO, 2012) nos aponta para o que chama de performance de transporte. Esta reconduz, neste caso, o indivíduo ator e seu público para outro estado, diferente daquele que saiu, mas os faz retornar ao ponto, usando a memória e através da experiência. Isto tanto na construção do ator quanto na performance apresentada publicamente. O que me chama a atenção é como este indivíduo, que executa a arte teatral e assiste a este ritual artístico performático, é devolvido ao ponto de partida. Aqui está a verdadeira eficácia de mão-dupla deste ritual artístico. Esta arma eficaz é a arte teatral. Uma ação dos atores em seu público e o inverso através de seu encontro.

O que procuramos abordar em ‘Quatro paredes’ foi esta conduta existencial do ser humano. Suspendê-lo e revirá-lo em ritual para um transporte de estado. Através das metáforas, de poéticas, do sagrado em ação no profano e vice-versa, ou uma eficácia de mão dupla. Religar-se com sua plateia e com o universo que o cerca. Fazer com que este ser humano avance ou retroceda, através de suas ações frente ao mundo após a presença na suspensão performática, é função primordial e essencial da arte teatral. Suspende humanos em situação dialógica e lançá-los no mundo dos mortais para continuarem a vida cotidiana, porém, atentos sobre sua rotina.

Em seu artigo que trata da temática ritual, Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012, p. 49) afirma que tudo aquilo que já fizemos e falamos já foi feito e dito antes. “[...] feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar”. Não existe o novo e sim uma recuperação do vivenciado no ritual teatral, uma rememoração do processo experimentado.

O que é primordial é a definição de Schechner sobre performance?

[...] performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de *performance* pode ser: comportamento ritualizado condicionado-permeado pelo jogo. Rituais são uma forma das pessoas se lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. (LIGIÉRO, 2012, p. 49).

Nada mais oportuno que compreender e antecipar a importância do ritual e do jogo no espetáculo ‘Quatro paredes’ a partir desta definição de Richard Schechner. Em nosso processo atoral levantávamos partituras físicas em nossos treinos expressivos para serem possivelmente

utilizadas e reutilizadas nas construções cênicas posteriores. Memórias musculares do corpo em ação, assim como nos exercícios plásticos vivenciados e que serão descritos no próximo capítulo. Isto foi feito desta forma após reflexões realizadas a partir das leituras do meu diário de trabalho.

Nesta análise minuciosa se pode afirmar que o processo de ensaio e a sua realização foram experiências rituais religiosas. O espaço de ensaio era o local sagrado de construção e de preparação atoral do levantamento do espetáculo; e como foi estabelecido como um ritual definia o corpo sagrado que compunha a cena teatral. O corpo do ator se configurando em ação, em sua emanção sagrada, intrínseca ao seu ofício. Além de estudos sobre a corporalidade e a dramaturgia textual e da cena. Experiências lembradas. Comportamento(s) restaurado(s) na ação ritualística no levantamento de cena a partir do que era vivenciado, através do jogo e da improvisação, em estado de fluxo. Trago a seguir a diáde eficácia e entretenimento proposta por Richard Schechner.

Se alguém vai chamar uma performance específica de “ritual” ou “teatro”, isso depende em grande parte do contexto e função. Uma *performance* é chamada de um ou outro por causa do lugar onde ela é performada, por quem, em que circunstâncias e com que propósito. (LIGIÉRO, 2012, p. 81).

O que explica escolha estética, desenvolvimento de coletivo investigativo, reflexão criativa e postura ideológica. A eficácia de mão dupla do ritual teatral pode, inclusive, entreter informando e fazendo o público transgredir através do discurso escolhido para abordagem da composição da arte teatral. O teatro que acredito, aceito e pesquiso atualmente tem a ver com esta ação, a de modificar meu espectador. Mesmo quando Schechner (*apud* LIGIÉRO, p. 81) afirma que “[...] o fato é que nenhuma apresentação é eficácia pura ou entretenimento puro”. Nem puro entretenimento, nem só transgressão ao extremo. Prefiro apontar que é uma eficácia de mão-dupla.

Todas estas articulações estão sendo organizadas pelo prisma de definições de Richard Schechner e de seus estudos da performance. Este analisa o ritual como elemento construtivo das performances e define conceitos primordiais para articular essa categoria, como antropologia e teatro, principalmente em suas definições de rituais sagrados e seculares. Em ‘Quatro paredes’ investigamos a característica sagrada em um ritual secular. Para Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012), rituais são memórias em ação, codificadas em ação, o que reafirma a ideia da preparação atoral de ‘Quatro paredes’ e a construção atoral como um ritual de preparação e conduta de trabalho.

O ator visto como o sacerdote que apresenta mitos personificados, com poderes sobrenaturais, que conduz os seus adoradores, a plateia, a uma percepção social, a existir a uma ação reflexiva e sensível sobre sua situação humana e esta fora uma proposta utilizada pelo coletivo Cia. Mínima, na montagem do espetáculo ‘Quatro paredes’.

Comecei praticamente como um entusiasta das ideias de criação e de abordagens sagradas com as quais trataríamos o fazer teatral. Montar ‘Quatro paredes’ seria uma possibilidade de agregação artística para construirmos uma forma peculiar e coletiva de abordagem cênica. Acreditei na possibilidade de modificar ou impactar a forma e a relação de se fazer teatro em Goiânia através deste coletivo. Experimentar uma religiosidade na criação. Manipular a sagrada comunicação com meu espectador.

Para tratar desta abordagem de análise utilizo o que Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012) considera. Segundo ele, o ritual traz à tona a memória. Indiscutivelmente, Schechner chama de comportamento restaurado, em seu artigo, o que aquilo que Barba e Savarese, em sua obra *A arte secreta do ator* (1995), utilizam em sua composição. Para o diretor teatral Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012), na religião, rituais dão forma ao sagrado. Os rituais religiosos são marcados no espaço e no tempo. Associo a esta ideia o que Mircea Eliade nomeia como experiência religiosa. A arte teatral também pode trazer esta experiência religiosa como qualidade para seu público. E o ator é o sacerdote responsável para dar essa qualidade. Mircea Eliade, em suas obras, aponta que nos tempos modernos há uma secularização do ser humano. E eu afirmo que ainda na contemporaneidade há esta secularização. Mas, independente disso, existe uma raiz de sua dinâmica de vida pela religiosidade.

Mircea Eliade, historiador das religiões, mitólogo e filósofo romeno define a experiência religiosa como uma apresentação de elaborações do sagrado e o do profano, principalmente em suas obras *O sagrado e o profano* (1992) e *Tratado de história das religiões* (2002). Nestas obras Eliade apresenta alguns elementos constitutivos da experiência religiosa. Inclusive trata do termo hierofania, que muito me auxiliou nesta empreitada.

O sagrado, a hierofania, o profano, o espaço, o tempo, os mitos e símbolos são termos pontuais nessa discussão. Um dos dados fundamentais da experiência teatral é o que se chama de presença cênica. Presença cênica é “[...] o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador”, como afirma Pavis (2011, p. 305), em seu *Dicionário de Teatro*. Eugênio Barba persegue, por mais de meio século e que culminou em sua pesquisa sobre a antropologia teatral, elementos e a funcionalidade do corpo do ator e sua presença em situação de representação – assim como seu mestre Jerzy Grotowski e posteriormente Luís Otávio

Burnier e seu Grupo Lume. Esta presença se assemelha ao processo de hierofania. Vejamos como Mircea Eliade define o termo hierofania:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta e se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, ao saber que algo sagrado nos revela. (ELIADE, 2001 [1957], p. 17).

A presença cênica, tanto questionada e investigada por Eugênio Barba e seu grupo Odin Teatret, bem como pelo Grupo Lume, através de seu mentor e diretor Luís Otávio Burnier, são análogas ao termo hierofania que nos traz Eliade. Esses dois termos tem aproximações importantes para o trabalho do ator nos coletivos artísticos experimentais supracitados e na proposta de preparação atoral de ‘Quatro paredes’ pela Cia Mínima. O exemplo se encontra na citação abaixo.

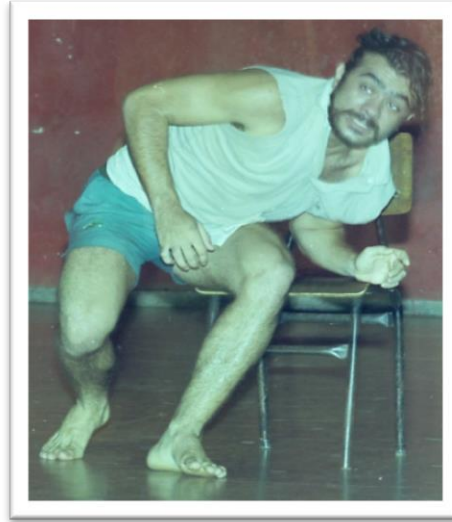
A maneira como os atores exploram e compõem a relação peso/equilíbrio e a oposição entre movimentos diferentes, sua duração e seus ritmos, habilitam-no a dar ao espectador não apenas uma percepção diferente da sua (dos atores) presença, mas também uma percepção diferente de tempo e espaço. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 244).

Essa proposta foi seguida à risca no coletivo Cia. Mínima. Todos os exercícios se basearam neste olhar diferenciado do corpo atoral, em situação de treinamento e movimentação extracotidiana. Nosso interesse foi uma investigação da expressividade do corpo, da presença do ator na cena e a manipulação consciente e instigadora de seu corpo como instrumento compositor de metáforas e símbolos, que carregavam o processo mágico processual na presença hierofânica do corpo atoral.

Burnier (2001) nos afirma que “[...] parece-nos evidente que, para que haja trabalho, faz-se necessário que haja uma resistência: algo que resiste a determinada força [...] ilustrar diferenças entre impulso, movimento, ritmo, etc. Produzem energia, pois lutam contra uma determinada resistência”. E isso é dado na sala de treinamento, com as possíveis propostas criativas, com os atores/criadores ativos na cena, o que os torna presente na cena, como resultado de treinamento para tal.

O corpo passa a produzir com mais vigor, tonicidade, aprimoramento técnico e estético. Afirmo isso por experiência própria na sala de ensaio e dos exercícios vivenciados na preparação do espetáculo, como ilustra a FOTOGRAFIA 4.

FOTOGRAFIA 4 - Preparação e treino físico do ator Bruno Peixoto em ‘Quatro paredes’. Primeiras células cênicas da montagem de ‘Quatro paredes’



Fonte: Lázaro Tuim.

Patrice Pavis define presença cênica, em seu Dicionário de Teatro, da seguinte forma:

[...] presença é no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é também ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. (PAVIS, 2011, p. 305).

A afirmação de Pavis vai ao encontro do que investigávamos em coletivo. A presença cênica do ator é o elemento de atenção e foco dos diversos coletivos teatrais espalhados pelo mundo afora, o que não era diferente de nosso grupo.

Trago ainda o que afirma Mircea Eliade, quando este trata do espaço sagrado não homogêneo e sua ressonância na extensão que o cerca; ou seja, o que se produz como sagrado e sua absorção pelo contexto e no tempo de preparação e articulação desta força no espaço. O espaço de ensaio, na proposta da encenação de ‘Quatro paredes’, era um local de emanção da criação sagrada e o foco na preparação do corpo do ator para o estado de representação. A hierofania, ou manifestação do sagrado, propõe a revelação de uma realidade absoluta que envolve um ponto fixo; o centro criativo e sua ressonância acontecem na relação de quem o cerca. O corpo sagrado em espaço sagrado de criação.

Associo a proposta de Mircea Eliade com a arte do ator em preparação para a construção da cosmogonia da encenação pretendida. Esse espaço sagrado trata de elementos

primordiais da “[...] fundação do mundo criativo” e espetacular (ELIADE, 2001 [1957], p. 25). A função do ator está neste levantamento genuíno, arraigado em seu ser, em sua composição holística e perceptiva. Sua experiência e seu material humano são levados às questões sagradas, direcionando para o público, em tempo suspenso pela performance artística. Levantar os mitos instauradores da sociedade através do corpo atoral que emana significados e símbolos para a cena. Eficácia de mão dupla de sagrado e profano, de espaço e tempo, de mitos e símbolos, de atores e público. Duplos necessários e interdependentes na arte teatral neste ritual eficaz de mão dupla.

Esta articulação foi a nossa experiência. Articular a magia comunicativa do universo pessoal, criando o ficcional coletivo e através de nossa verdade criativa levada para a cena. Esta congregação obteve valor significativo para todos nós, atores que buscavam um coletivo, onde poderíamos nos colocar à prova da técnica teatral e de outra forma de se fazer teatro em Goiânia, Goiás, diferente daquela que estávamos acostumados no início de nossas carreiras, como foi explanado na introdução desta dissertação. Criamos uma transgressão deste estado das coisas e de modelos estéticos desinteressantes para nosso coletivo, colocando-nos como atores empenhados na criação genuína da proposta teatral de ‘Quatro paredes’. Propusemos levar, à cena, o fluxo coletivo em criação. Isso foi realizado no processo atoral de ‘Quatro paredes’; e a partir do ponto da cena é irradiado para todos os lados. “Para viver no mundo é preciso fundá-lo”, como afirma Eliade (2001 [1957], p. 26). E isso foi realizado na nossa sala de ensaio.

A preparação atoral e a apresentação cênica de ‘Quatro paredes’ pretenderam criar uma cerimônia eficaz entre ator e público. Tirar o público deste transe de modelos feitos pelo que chamo de pedagogia do gosto midiático, que nada mais é do que uma forma capitalista de impor o consumo das linguagens e formas da arte pela mídia, ditando gostos. O consumo da arte na sociedade contemporânea é focado nas relações pós-industriais de trabalho, estando, assim, à mercê do mundo capitalista e sua indústria cultural. As apresentações podem ser conferidas nos ANEXOS B e C desta dissertação.

Resgatei várias propostas do espetáculo ‘Quatro paredes’. Entretanto, aponto para grandes problemas na apresentação pública por falta de produção, estrutura de pessoal, verba e por ser uma proposta que fugia da iniciativa da construção imagética do corpo atoral. Eu teria tirado toda estrutura cenográfica e apresentaria o espetáculo apenas com foco no trabalho atoral.

Ao nosso modo construímos uma relação intensa com o espaço de preparação corporal, para darmos conta de uma obra que pudesse fugir dos padrões estéticos propostos pelo consumismo. Inclusive, cuidávamos de sua limpeza. Era o espaço específico de partida da criatividade individual e coletiva. Era tempo de criar, de movimentar, de modificar, de explorar o espaço, de romper com bloqueios de fluxo pela concentração na ação. Dedicção e experimentação atoral. Oferecíamos ao espaço o sacrifício da nossa verdade criativa, de nosso impulso modelador e de nosso suor para a criação de um discurso artístico que seria levado ao público futuramente.

Nós, atores em trabalho corporal de investigação, construíamos a possibilidade de ressonância do discurso pretendido. Primeiramente no centro, para depois enviar ao todo, o público, e sermos impactados pela reação desse todo, o que torna o teatro um ritual eficaz. Uma arte capaz de irradiar a criação artística para o universo que nos cerca. De maturar e gestar a obra de arte teatral com delicadeza, poesia, ética, liberdade criativa, trabalho exaustivo de treinamento físico e muito suor; para se preparar em sacrifício para ser entregue aos ‘fiéis’ que viriam comungar do espetáculo em tempo-espaço suspenso pela obra teatral.

Ousamos retomar a sacralidade do gesto, a violência dinâmica do texto, a movimentação cuidadosa, a voz como a sonoridade de mantras ou com o ímpeto de um trovão. Não podíamos nos permitir aceitar o estado de aceitação artística imposta por um mundo capitalista violento. Era preciso fazer escolhas artísticas e levá-las para a transgressão do público. Mircea Eliade, historiador das religiões, afirma que é uma “[...] revelação de uma realidade absoluta, que se opõe a não realidade da imensa extensão envolvente.” (ELIADE, 2001[1957], p. 26).

A postura do ator frente à arte teatral, em minha opinião, deve caminhar neste limiar.

[...] ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos- e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado [...] O limiar, a porta, *mostra* de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí sua importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de *passagem*. [...] Trata-se em resumo, de uma evocação das formas ou figuras sagradas, tendo como objetivo imediato à *orientação* na homogeneidade do espaço. [...] o que significa que os homens [os espectadores] não são livres para *escolher* o terreno sagrado, que os homens não fazem mais do que procurá-lo e descobri-lo com a ajuda de sinais misteriosos. (ELIADE, 2001 [1957], p. 29-31).

E isso pode ser fortemente transmitido pela figura do ator. Esta característica sagrada era efetivada desde o início em nossos ensaios através da disciplina, do silêncio e do respeito

às ações desenvolvidas durante nossos encontros; evitávamos assuntos alheios e que nos desvirtuassem de nossa proposta investigativa ao longo do treinamento corporal. Um verdadeiro espaço de concentração e imersão no trabalho prático proposto na preparação técnica corporal. Um ‘templo’ de imersão criativa.

Para Eliade (2001 [1957], p. 16), “[...] o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”. A partir desta afirmação traço uma analogia com a proposta da arte teatral e a figura do ator como algo criado, construído, não-natural, produzido. Ou podemos nos apropriar do que Schechner afirma como uma segunda realidade. Uma realidade reconduzida, recortada no espaço e tempo cotidiano. Um comportamento restaurado. A arte teatral é produzida e orientada para o público, e o ator compõe esta arte por meio de técnicas e práticas necessárias para sua desenvoltura. Então é passível que o sagrado seja operado pela figura do ator, como algo produzido e orientado para tal na sala de ensaio.

Os humanos das sociedades primitivas e antigas viviam o sagrado em seu cotidiano, não havia separação. É certo, pois o sagrado equivale ao poder. Profano e sagrado se confundem, segundo Eliade (2001 [1957]), em algumas traduções como real/irreal ou pseudoreal. Mas o ser humano deseja apenas possuir o poder. E nossa proposta em ‘Quatro paredes’ foi a empoderação do ator pelo ritual da cena. Conduzir o culto eficazmente. É certo que nem todos os atores recebem essa divindade e que certos grupos sociais querem que esta arte informe. Querem dominar sem serem incomodados.

Eliade (2001 [1957]) nos traz ainda a expressão *homo religiosus* para identificar o homem como um ser essencialmente religioso, cuja racionalidade aponta naturalmente para uma transcendência através de sua essência religiosa. O que muito me interessa nesta pesquisa. Entender essa religiosidade intrínseca ao ser humano e fazê-la aflorar, tanto para quem vê, o público, quanto para quem executa a arte teatral primordialmente, o ator, e analisar a preparação atoral de ‘Quatro paredes’. Uma congregação que chamo de elevada, que serve para discutir o universo que nos cerca e a condição humana. Um retorno às origens, ao primitivo, ao original, para compreender o que chamamos de ritual como fenômeno teatral no presente e articular um futuro próximo.

O condicionamento do ser humano está relacionado à cultura, à história, à sua evolução e deslocamento no tempo e espaço. E as modificações são propostas a partir dos interesses de seu tempo, de sua individualidade, do materialismo. Entretanto, esse estado em que o teatro assume, por meio de produtores gananciosos, como consumo específico para

entretenimento e diversão, não me serve. Este não transcende, nem transporta o ator e seu público para outro estado de percepção. Apenas diverte sem compromisso algum, a não ser com o lucro de quem o produz.

A experiência profana e sagrada experimentada, como fundamental para a construção de um teatro aprofundado, com discurso articulado e estudado, com foco na mudança mágica e encantadora de seu público impactou-me profundamente durante a preparação atoral na montagem de ‘Quatro paredes’. Um ritual profano-sagrado que cria, pela ação da obra apresentada, um deslocamento do ser humano para fazê-lo refletir.

A questão do espaço é um fator determinante para essas duas formas de sagrado e profano. “Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras: há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras.” (ELIADE, 2001 [1957], p. 26). Esta citação me remete à ideia de que a adjetivação de religiosidade necessita romper o espaço de criação. Deve abarcar a fidelidade de seus espectadores. Deve transcender limites e romper com estagnações da criatividade dentro da arte teatral. Buscar os espaços. Sagrado e profano bailam na arte teatral. E o ator é instrumentalização deste fenômeno através de seu corpo. Sagrado e profano devem compor, assim, um elemento único da experiência religiosa da cena à plateia.

Este espaço de representação, que é o local onde se vê, apresenta, em seu estado, três perguntas básicas na produção teatral: O que? Como? Para quem? Neste momento trago referências às pesquisas sobre teatro ritual do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski e sua abordagem construtiva da cena vanguardista, em particular sobre sua articulação do teatro e da arte atoral como ritual e suas experiências chaves para esta investigação.

Barba e Burnier são investigadores da obra de Grotowski e este possui um valor intrínseco nesta pesquisa por ser o mestre que aponta os caminhos aos discípulos. Grotowskianos fazem perceber o poder de um ator e como este executa com mais qualidade sua ação na cena, o que Mircea Eliade trata como hierofania – neste caso aplicando o termo à figura do ator – e os diretores Grotowski, Barba e Burnier tratam como presença cênica. Permitir a hierofania através da experiência religiosa, e que esta seja compartilhada com seu público, o impulso da verdade sagrada de sua vida, que cria uma potência ativa, no real, através da obra de arte levantada.

Os ritos primitivos religiosos foram às origens do teatro. Grotowski (*apud* FLASLEN, 2010, p.120) ⁶ afirma que perseguia, com seu grupo de atores, “[...] reencontrar aquele cerimonial da participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar (fenômeno um tanto raro em nossos tempos), a reação imediata, aberta, liberada e autêntica”. Grotowski investigou, com o seu grupo de atores do Teatro Laboratório, uma metodologia teatral que trouxesse elementos simbólicos originais desta criação do ator para transcender seu público. Tocá-lo, aproximá-lo da arte teatral e fazê-lo refletir sobre a obra apresentada e de seu estado humano. Trazer à tona o sensível. Trazer o público para dentro da obra teatral, não mais mantê-lo como observador passivo e sim como um ser humano ativo com o recorte espaço-temporal da encenação. Apresentar a hierofania necessária e presente na obra de arte teatral.

Retomo Mircea Eliade, que traz, em seus escritos, a experiência da religião através destas subcategorias: o sagrado e o profano. Para certas sociedades tribais, certas atividades de alimentação, trabalho e sexualidade são permeadas pelo sagrado. Este faz parte de seu cotidiano. Enquanto para sociedades complexas, pós-industriais, essas mesmas atividades são necessidades orgânicas, corriqueiras para a sobrevivência humana.

A arte teatral na sociedade contemporânea vem sendo, cada vez mais, encarada como momento de lazer, de divertimento, de relaxamento. Talvez por isso o teatro vem, ao longo do tempo, perdendo sua força de manipulação e articulação no seio social, bem como sua importância como uma arte libertadora. Sua função nestes tempos tem o objetivo de satisfazer, como lazer apenas de poucos, o homem cansado, estressado, mecanizado pelas atividades cotidianas.

Isso está em ação com o sujeito, corpo atoral, que tem uma importância fundamental para analisarmos o andamento do ritual, no qual nos imergimos ao longo de oito meses de trabalho na montagem de ‘Quatro paredes’. Abordo esse corpo/sujeito imerso em uma energia extraordinária que é alcançada após a travessia para outro estado. O que me interessa é este corpo capaz de metaforizar os sentidos, os imaginários e as propostas comunicativas da obra de arte teatral pelo corpo do indivíduo-ator que articula seu duplo ou, ainda melhor, assume seus duplos publicamente. Reconstrói possibilidades articuladas, na obra de arte teatral, pelos seus personagens. O teatro é um ritual profano, entretanto, nós atores de ‘Quatro paredes’

⁶ Trata-se da obra *O teatro laboratório* de Jerzy Grotowski (1959-1969), uma tradução de Berenice Raulino. São textos e materiais de Jerzy Grotowski e de Ludwik Flaslen com um escrito de Eugênio Barba, lançado em 2010 a partir de uma parceria das editoras SESC SP, Perspectiva e Fondazione Pontedera de Teatro.

queríamos fazer do espetáculo um ritual também sagrado pelo seu processo. Uma religação; uma via de mão-dupla, como insinua o subtítulo deste tópico de análise.

Alguns grupos e companhias em Goiânia, Goiás, desistiram de aprofundar em seus discursos artísticos para criar espetáculos que simplesmente suspendem os seus espectadores a um riso preconceituoso, sem apostar nas denúncias e profundas ideias sobre o estado que se encontram a condição humana. Espetáculos teatrais estão sendo criados em todos os cantos, cada vez mais para satisfazer esse ser humano pós-industrial que precisa relaxar de seu cotidiano massacrante.

O problema desta discussão se encontra neste ponto. Teatro pode conduzir o ser humano a relaxar, a rir e, em seguida, apertar as arestas de seu *status*. Ou, então, fazer isso ao mesmo tempo, como um ritual coletivo, com um enfrentamento que o leve a refletir sobre o porquê de estar rindo; une-se uma situação espetacular e a reflexão acerca do meio em que se está inserido. O artista de teatro deve conduzir a esta reflexão como função de sua arte. Arte sem reflexão é inútil e descartável, torna-se entretenimento. Lazer empregado para uma sociedade que se afasta de sua responsabilidade social, econômica e política. Ritual teatral, para mim e para o coletivo Cia Mínima, tinha e ainda tem uma função reveladora, impactante e com posicionamento político, senão não há sentido em criar.

2.3 CATEGORIA FLUXO: CONCENTRAÇÃO E ATENÇÃO

Este item nessa dissertação será dedicado à uma investigação mais aprofundada do conceito de fluxo a partir da perspectiva psicológica de Mihaly Csikszentmihalyi. Por meio das obras *A descoberta do fluxo* (1999) e *A psicologia da felicidade* (1992) aponto para a importância da concentração e da atenção na atividade de preparação atoral de ‘Quatro paredes’ como uma condição para a criatividade e motivação para a conduta dos quatro atores que participaram do processo: Ana Paula Carvalho, Bruno Peixoto, Mayarah Pinheiro e Pedro Vilela. Inclusive, o conceito de fluxo é um filtro conceitual primordial e intrínseco nesta preparação atoral.

Csikszentmihalyi (1999), importante pesquisador da psicologia positiva, aponta o fluxo como um estado de absorção completa, de habilidade, de envolvimento e de satisfação em uma atividade. Isto em atividades nem muito fáceis, nem muito difíceis, mas capazes de

imersão o ser humano, onde o ego é suspenso, o tempo desaparece e as habilidades são atingidas ao máximo na concentração. Em seu conceito de fluxo, este autor afirma que

[...] aquele estado no qual as pessoas estão de tal maneira mergulhadas em uma atividade que nada mais parece ter importância; a experiência em si é tão agradável que as pessoas a vivenciam mesmo pagando um alto preço, pelos simples prazeres de senti-la. (CSIKSZENTMIHALYI, 1999, p. 17).

Assim foi o processo de ‘Quatro paredes’ para todos os atores envolvidos na montagem teatral. Foi uma experiência máxima de preparação de nosso corpo, em estado ritualístico de trabalho. O conceito de fluxo de Csikszentmihalyi (1999) é apontado com um elemento conceitual fundamental para análise da montagem. Todos nós atores estávamos em êxtase pela proposta apresentada por Franco Pimentel, primeiramente pela possibilidade de trabalharmos juntos em prol da criação de nossa metodologia diferente do que havíamos vivenciado no início de nossas carreiras. E, em segundo lugar, pela possibilidade de trabalharmos os quatro atores juntos, pois nos admirávamos e sabíamos que dali poderia sair um grande resultado na interpretação da obra ‘Quatro paredes’.

Então, o conceito de fluxo apontado por Csikszentmihalyi (1999) é um estado mental onde corpo e mente estão em perfeita sintonia e harmonia. Um estado de motivação que provoca uma excelência na concentração, intenção e dinâmica, que pode ser chamado também de experiência máxima ou experiência ótima. Em relação a esta experiência máxima ou experiência ótima posso afirmar que todos os atores envolvidos no processo atoral de ‘Quatro paredes’ vivenciaram um processo digno, de imersão nas possibilidades de preparação de corpo para uma montagem teatral entre 2002 e 2003. Posso qualificar a experiência como máxima ou ótima.

Havia um estado de concentração constante e aprofundada, e absolutamente primordial em meu estudo de caso. E isto não nos faltava na sala de ensaio no Diretório Central de Estudantes (DCE/UFG), nosso local de estudo. Daí a importância de tratar de fluxo. O ator em completa absorção, em sua atividade criativa. Imersão total na ação de criar. Energia consciente de dedicação e imersão no espaço, no tempo e do próprio corpo, em ação criativa.

São combinados os desafios da tarefa e as habilidades do artista. No caso de ‘Quatro paredes’ é perceptível a articulação deste conceito de fluxo, onde nós atores, envolvidos na montagem teatral, treinávamos até quatro horas seguidas, criando em altos níveis de concentração, através do aprimoramento do corpo como ferramenta a ser lapidada e em estado

e estudo criativo. Geralmente uma pessoa entra em estado de fluxo, segundo os estudos de Mihaly Csikszentmihalyi, quando está fazendo aquilo que mais gosta de fazer, pois assim há um alto nível de concentração na ação, na desenvoltura e na realização da ação. Atenção no aqui e no agora. Este autor afirma que

Precisamos, particularmente, adquirir controle sobre os impulsos instintivos para atingir uma saudável independência da sociedade, pois enquanto reagirmos de modo previsível ao que é bom ou mau torna-se fácil para os outros explorarem nossas preferências, visando seus próprios objetivos. (CSIKSZENTMIHALYI, 1992, p. 37).

Nesta citação ressalto a necessidade de atenção acerca de imposições capitalistas sobre a criação artística, que pode aprofundar ou esvaziar a arte teatral em relação ao seu conteúdo. No estado de fluxo o tempo suspende, o espaço desaparece em sua formatação e a ação na atividade é intensa. Então, esse é o momento da ação efetiva da arte teatral para seu público e para a construção de seus processos de preparação e maturação de espetáculos.

Um momento limiar na construção do trabalho do ator, de seu corpo sagrado absorvido pela ação e pela atividade. Fluxo é um estado organizado de consciência. Segundo Csikszentmihalyi (1999), não existe conflito entre sentimento, pensamento e ação. Corpo e mente em perfeita harmonia neste estado de fluxo. Seu uso está conferido em uma grande variedade de campos.

Se aquilo que experimentamos é a realidade podemos no que nos diz respeito, transformá-la à proporção que influenciemos o que acontece na consciência, libertando-nos desse modo de ameaças e lisonjas do mundo exterior. (CSIKSZENTMIHALYI, 1992, p. 39).

Através da preparação de atores de ‘Quatro paredes’ é possível a análise por esse conceito de fluxo em todo o processo. Não é necessário que sejamos entregues aos gostos sociais para criar montagens teatrais, a não ser por escolha. O experimentalismo no teatro é essa força sagrada de criação e construção de processos, como foi feito em ‘Quatro paredes’. Ali não nos entregamos ao viés de construção do teatro comercial, mas à produção de uma obra, com investigação e profundidade criativa. Csikszentmihalyi (1992) afirma que não é que tenhamos que abandonar todas as metas aprovadas pela sociedade, mas que possamos nos perceber e criar nossas próprias metas. Então, esse filtro se torna essencial para a análise do processo de preparação dos atores de ‘Quatro paredes’.

2.4 CATEGORIAS JOGO E IMPROVISACÃO: ELEMENTOS FUNDAMENTAIS

Trago para esta análise do ser humano em seu estado de jogo o pensador Johan Huizinga, professor e historiador neerlandês, e trago um diálogo com a prática de Richard Courtney, ator, professor e pesquisador do teatro inglês. Compondo meu texto, traço um paralelo com as abordagens de Richard Schechner para ‘amarrar’ a análise com os estudos da performance. Apresento ainda uma análise da temática sob a ótica de Sandra Chacra na obra *Natureza e sentido da improvisação teatral* (2007). É impossível tratar de preparação de atores sem apontar as categorias jogo e improvisação.

Huizinga (2007) afirma que o ser humano se diferencia dos animais por ser um *homo sapiens*, ou seja, um ser que pensa, raciocina. Em seguida, este ser se tornou um *homo faber*, mas estas duas definições ainda são inapropriadas em sua busca daquilo que poderia ser uma ideia formativa do humano. Este recebe uma terceira denominação, que é percebida tanto na vida humana quanto na vida animal e é tão importante quanto o raciocínio e a fabricação de objetos; tem-se o *homo ludens*, que se relaciona com a categoria jogo. Ou seja, o jogo é inerente ao ser humano. É intrínseco em sua formação. Ao tratar de arte teatral, já está intrínseca sua análise pelo filtro conceitual de jogo.

O jogo está presente em tudo no mundo. É assim que Huizinga (2007) afirma em seu prefácio de *Homo ludens*: “É no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”. O jogo é elemento de composição da cultura, faz parte dela e é um fenômeno dela. O fator lúdico é, assim, de fundamental atenção na civilização. Através do jogo o humano experimenta intenso prazer e divertimento, e isto está relacionado à ação. Inclusive no que tange ao seu estado em ritual e fluxo. Na obra ‘Quatro paredes’ jogamos por oito meses consecutivos para a construção e preparação do espetáculo levado ao palco.

O ser humano não se ateu com mais velocidade e atenção como deveria sobre as questões do lúdico, do jogo, do prazer e divertimento e de sua importância no âmbito social. As pesquisas seguiram apenas no sentido da investigação científica quantitativa, o que o “[...] jogo é em si mesmo e o que ele significa para os jogadores.” (HUIZINGA, 2007, p. 5). Não foi atribuída importância estética ao que merecia.

Entretanto, é a partir desta proposta que analiso o jogo como um filtro conceitual, devido à sua característica intrínseca e marcante na formação do ser humano, do social, do

estético. Este elemento está relacionado com fascinação, tensão, alegria e divertimento e não poderia ficar de fora desta investigação da preparação atoral de ‘Quatro paredes’.

Divertimento é um elemento essencial, para compreender a busca desta concentração total que o jogo provoca em seus articuladores, nesta sua imaterialidade, essa irracionalidade. Sua existência é inegável em sua base primária.

[...] o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa ‘imaginação’. (HUIZINGA, 2007, p. 7).

Esta citação aponta o ofício do ator. E, assim, seu discurso é compactuado com a preparação atoral de ‘Quatro paredes’. O primeiro elemento forjado pelo humano para nomear e comandar foi a linguagem. E esta nomeação leva o humano ao domínio do espírito, à elevação ao mundo imagético e criativo, à articulação entre o concreto e o mundo pensado. Afinal, “[...] por trás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim ao dar expressão à vida, o homem criou outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza.” (HUIZINGA, 2007, p. 7).

A linguagem e a fala articulada dão um mundo criativo e imagético ao que era concreto e articula nossa composição metafórica ao mundo ideal. O jogo articulou assim a cultura do homem em coletivo. A linguagem materializou as coisas pensadas. O puro e simples jogo constitui uma das principais bases da civilização. O jogo é diametralmente oposto à seriedade. “O jogo não é cômico nem para o jogador, nem para o público.” (HUIZINGA, 2007, p. 9).

Essa afirmação de Johan Huizinga levanta fios de esperança de que fujaamos deste jogo apenas risível engendrado pela sociedade contemporânea, que busca, no teatro, seu relaxamento e divertimento. Apenas uma suspensão de lazer e entretenimento. Este jogo risível também deve ser tenso para o ser humano que procura a arte teatral. O jogo é um tesouro conservado pela memória. Aponta para repetição e alternância. No jogo existe um espaço delimitado por regras. Huizinga (2007) afirma que o jogo cria ordem e é ordem. É ligado ao domínio da estética.

Há nele uma forte tendência a ser belo e traz o efeito deste: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança um feitiço: é fascinante e cativante, está cheio de ritmo e harmonia. São ideias reunidas em torno do jogo: seriedade, jogo, loucura, piada, gracejo, cômico. O jogo é função da vida. Entretanto, o jogo

não é passível e sim ativo no campo da arte teatral. Nosso jogo, de ‘Quatro paredes’, era o movimento do corpo do ator em comunicação com seu público. Dramaturgia do movimento. Discurso rearticulado e preparado para colocar o suprasumo de nosso encontro experimental na cena.

Já Richard Courtney, através de seu livro *Jogo, teatro e pensamento*, editado pela primeira vez na Inglaterra, em 1968, e traduzido para o português em 1980, afirma que o ser humano tem, por natureza, sua imaginação. E que sua imaginação criativa é extremamente dramática. Afirma ainda que é necessário atuar para podermos conviver com nosso meio, compreendê-lo e realizarmos as trocas de aprendizagens, informação, conhecimento, cultura e sentimentos (COURTNEY, 1980).

O referido livro foi utilizado e editado em vários países e significa especial referência para professores e pesquisadores brasileiros. Nesta obra Courtney faz um traçado histórico do teatro no pensamento educacional desde o mundo antigo até a sua experiência e traz, para o diálogo, elementos de outras teorias, como a teoria do instinto, da catarse, da recreação, do relaxamento, da recapitulação, teoria fisiológica e genética. Richard Courtney aponta importantes abordagens sobre teatro, jogo e inconsciente, sociedade, grupo, linguagem e pensamento.

Aponto uma análise sob a ótica de Sandra Chacra na obra *Natureza e sentido da Improvisação Teatral* (2007). Sua pesquisa é importante para esta ótica e sobre a proposta da preparação atoral de ‘Quatro paredes’, pois a improvisação é intrínseca ao trabalho atoral e para a constituição do espetáculo teatral. Principalmente quando se trata da ideia de criar um ator-compositor capaz de levantar elementos de manipulação e articulação da cena. Segundo Chacra (2007, p. 7), “A natureza vital do homem é de total ordem que gira em torno de dois pólos inevitáveis: o imprevisível e o programado”.

Em nosso caso, o imprevisível aponta para um campo instável de criação e faz com que o ator procure, investigue e aponte elementos para composições cênicas. Sandra Chacra nos traz, nesta obra, a configuração improvisacional do teatro formalizado, histórico da improvisação teatral, fundamentos, a natureza e os elementos da improvisação teatral que são de suma importância para a investigação proposta nos sentidos e objetivos da improvisação como categoria investigativa desta pesquisa. Parto neste caminho de encontros e discernimentos sobre minha proposta investigativa. Então, iniciemos essa jornada fascinante entre quatro paredes, que concretizam a experiência desse ator, perpassando pelos filtros conceituais que criam a anatomia deste procedimento artístico de montagem.

CAPÍTULO 3 - ‘QUATRO PAREDES’: IDEIAS EMPAREDADAS NO ENTRE E NO VENTRE

Por definição, somente um nativo faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.
Clifford Geertz

3.1 INFLUÊNCIAS GERAIS PARA A MONTAGEM DE ‘QUATRO PAREDES’: JERZY GROTOWSKI, EUGÊNIO BARBA E O ODIN TEATRET, GRUPO LUME E GERALD THOMAS

Alguns grupos e coletivos, no que diz respeito à técnica teatral, são identificados com uma postura investigativa frente ao ofício do ator e de construir sua identidade no século XX. Investigaram e investiram a fundo problemas metodológicos da cena e do ator. Cito aqui: o Teatro de Arte de Moscou, grupo russo que traçou suas investigações, sobre a construção da personagem, através das ações físicas. Esta companhia foi coordenada por Constantin Stanislavski (1863-1938), grande mestre russo de interpretação teatral; o Berliner Ensemble, grupo alemão, com a gerência de Bertold Brecht (1898-1956), e sua investigação sobre o teatro épico, focando na não verossimilhança, na interpretação atoral e da encenação, com o seu efeito V ou distanciamento⁷.

E também: o Teatro Laboratório, grupo polonês de Jerzy Grotowski, que pautou sua investigação do ator santo e no teatro pobre. Seus espetáculos não usavam de muitos artifícios na cena e o foco estava no trabalho atoral, com uma intensa preparação plástica e expressiva e retorno a um teatro ritual; o Living Theatre, grupo estadunidense liderado por Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926), com foco atoral na improvisação e ocupação do espaço como meio de transgressão de seu teatro experimental.

Aponto a experiência coletiva do Odin Teatret, grupo sediado em Holstebro, na Dinamarca, de Eugênio Barba (1936), com sua pesquisa voltada para o ator, sua antropologia teatral e a presença cênica; o francês Théâtre du Soleil, liderado por Ariane Mnouchkine (1939), com sua investigação sobre o trabalho do ator. Seu grupo cria diferentes linguagens teatrais, desde *comedia dell'arte* a rituais asiáticos. E, ainda, o Grupo Macunaíma, do brasileiro Antunes Filho (1929), com a investigação de uma pedagogia atoral específica e

⁷ Distanciar é ‘historicizar’ e o desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido, ou seja, você só pode se distanciar de algo que você conhece e que lhe é cotidiano. Então, partindo do que podemos chamar de conhecido, habitual, cria-se o ‘desconhecido’, o estranho.

voltada para o trabalho do ator, de seu corpo/voz; e o Grupo Lume, da Universidade de Campinas (Unicamp), que foi liderado por Luís Otávio Burnier (1956-1995), criador de uma metodologia do ator baseado em mimese corpórea, dança pessoal e técnicas de *clown* – técnicas específicas para seu grupo e com as quais nós do elenco de ‘Quatro paredes’ nos identificamos para o treinamento diário.

Todos estes grupos e companhias citadas são estudados e investigados no meio acadêmico. Detalhe: seus conceitos e atividades obtiveram uma ação prática em todo o mundo. A experiência é fator fundamental para minha abordagem investigativa, pois esta trata da vivência absorvida e refletida na prática da vida atoral. Percebemos a influência do Odin Teatret em todo o mundo e do Grupo Lume no Brasil mediante as investigações processuais que podem ser verificadas na prática cotidiana de grupos teatrais. O coletivo Odin Teatret, dentre outros, possuem sua metodologia. Criaram e se apropriaram de técnicas de outros, como a experiência que Eugênio Barba obteve com Jerzy Grotowski para uma abordagem da cena.

Grotowski (1976) considerava seu teatro como um laboratório. Em seu Teatro Laboratório investia profundamente em experimentações focadas na essência do teatro – o ator. Ali investia, com seu núcleo de atores, em investigações profundas da movimentação, plasticidade e expressividade da ferramenta atoral – o corpo. Este diretor polonês nos oferece uma analogia de seu teatro ritual com uma plateia reduzida de um ritual sagrado de passagem. Eram poucos que assistiam a encenação do Teatro Laboratório, funcionando como uma experiência religiosa entre atores e seu público.

Ali se uniam, como afirma este estudioso,

O privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico. Para isso [necessitavam] de uma multidão no palco e de outra que [observasse] e de dentro da multidão do palco personagens que ofereçam a sua verdade mais íntima às que compõem a multidão que nos observa partilhando assim uma experiência coletiva. (GROTOWSKI, 1976, p. 11).

As experimentações de Jerzy Grotowski estavam realmente focadas no ritual teatral resumidas na essência do teatro como ator, texto e plateia. Essa experimentação era o laboratório ritualístico investigado por este estudioso. Este acreditava que a técnica artístico-cênica e pessoal do ator era a essência da arte teatral. Este diretor focou seu trabalho no amadurecimento e na demonstração da delicadeza íntima do material atoral, sem vaidade e egoísmo na trajetória do ator em seu ofício, em vários tempos e espaços.

O impulso entre o material interno e sua externalização foram focos do processo chamado por Grotowski (1976) de via negativa, erradicando ou tentando erradicar, o máximo de bloqueios apresentado pela figura do ator. Seus atores tinham treinamentos físicos, plásticos e vocais que auxiliavam na percepção, composição, na maturidade e domínio do aparelho técnico corpóreo. O que é bastante interessante na proposta grotowskiana é o que está relacionado com a criação simbólica de um papel, sua máscara.

O gesto significativo para Jerzy Grotowski era mais intenso que a gestualidade natural. Esta dicotomia entre o que é natural e artificial incitou um movimento importante para a escolha da proposta estética de ‘Quatro paredes’ e do rumo que tomou encenação e a composição atoral. Este diretor polonês investigou uma metodologia do trabalho do ator, sua conduta, sua ética, sua disciplina e dedicação à arte teatral. A experimentação de Jerzy Grotowski me incitou a refletir como seria a montagem de ‘Quatro paredes’, sem toda a parafernália cênica usada no espetáculo (FOTOGRAFIA 5).

FOTOGRAFIA 5 – Perspectiva da cenografia de ‘Quatro paredes’



Fonte: Lázaro Tuim.

Jerzy Grotowski foi um tanto mais ousado quando não perdeu o foco e banuiu ruídos e excessos de elementos de cena e focou seu trabalho na investigação da simbologia que poderia ser levantada com o corpo atoral. O que eu faria seria realmente não ter desperdiçado tanta energia de um coletivo com tão poucas apresentações. Apenas quatro apresentações. Realmente uma lástima.

O que me encanta na abordagem teatral de Jerzy Grotowski é sua conexão com a religião. Assim faço conexão com a experiência religiosa e hierofania de Mircea Eliade nesta investigação. Grotowski (1976) nos afirma que

O teatro, quando ainda fazia parte da religião, já era teatro: liberava a energia espiritual da congregação ou da tribo, incorporando o mito e profanando-o, ou melhor, superando-o. O espectador tinha então uma nova conscientização de sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e da sensação do sagrado, atingia a catarse. [...] Mas a situação atual é muito diferente. Como os agrupamentos sociais cada vez são menos definidos pela religião, as formas míticas tradicionais estão em fluxo, desaparecendo e sendo reincarnadas. Os espectadores estão cada vez mais individualizados em relação ao mito como verdade corporificada ou modelo grupal e a crença é muito mais um problema de convicção intelectual. Isto significa que se torna muito mais difícil trazer à tona o tipo de impacto necessário para atingir as camadas psíquicas que estão por trás da máscara da vida. A identificação com o grupo com o mito – a equação da verdade pessoal, individual, com a verdade universal – é virtualmente impossível em nossos dias. (GROTOWSKI, 1976, p. 9).

Esta citação de Jerzy Grotowski me dá calafrios ao pensar sobre o destino e caminho do teatro contemporâneo, entregue à pedagogia do gosto midiático, e o fato de os artistas não relutarem. Depois da fase em que iniciei minha carreira, em teatro feito para escolas e de entretenimento puro, passei para uma proposta que me cativou, voltada para a experimentação. E percebi a importância da escolha estética nos caminhos artísticos.

Entretanto, mesmo não optando pela primeira passagem pela arte teatral e observando a citação acima, Jerzy Grotowski nos aponta para a importância do que ele chama de confrontação. Antes que esse público se identifique com o mito, podemos provocá-lo e, assim, a arte teatral atinge uma função útil ao meu gosto e escolha. Assim, através da exposição, a máscara da vida se rompe e cai, atingindo uma função sublime e efetiva da arte do teatro. Sem isso minha escolha perderia todo seu encanto experimental e fundamental. Assim, o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro. O que faz ser importante e arrebatador sobre o que se fala para o outro.

Se o teatro é comunicação de um homem com o outro, a função do ator é redentora no mundo contemporâneo. O ator tem a função de alertar o homem que o vê. Arrebatá-lo. E, para isso, o ator precisa dominar a significação de seu aparelho técnico; esta foi a proposta inicial de ‘Quatro paredes’. O ator deve, obrigatoriamente, pesquisar, treinar e se preparar para tal ritual cênico. Sua técnica nunca será permanente, mas sua investigação deve sair de pontos de partidas experimentados e romper com os limites do corpo.

A conexão com a religião está no transe deste ator, que oferece, em sacrifício, o seu processo, sua intimidade e trabalho em sala de ensaio e treinamento. Uma dedicação para o

ser humano que o vê. Esse homem – seu público – é para quem é feita a obra de arte. Grotowski (1976) nos indica que o espectador é o foco do trabalho atoral. O ator deve saber provocá-lo, arrebatá-lo. Fazer com que esse público que procura sua arte apresentada seja confrontado com sua própria conduta.

Estamos interessados no espectador que sinta uma genuína necessidade espiritual, e que realmente deseje, através de um confronto com a representação, analisar-se. Estamos interessados no espectador que não para num estágio elementar de integração psíquica, satisfeito com sua mesquinha estabilidade espiritual, geométrica, sabendo exatamente o que é bom e o que é ruim sem jamais pôr-se em dúvida. (GROTOWSKI, 1976, p. 25).

O que proponho nesta pesquisa não é recriminar ou me mostrar preconceituoso com o teatro comercial. Só não é minha abordagem de escolha estética, que fique bem claro, para assim levar ao público o que acredito que o teatro pode oferecer, enquanto obra de arte transgressora e avassaladora de quem o procura para ‘consumi-lo’. Essa proposta, de obra de arte transgressora e avassaladora, nos impulsionou, a priori, em todo o processo e apresentação pública de ‘Quatro paredes’. Era e é vital ao meu ser artista esse experimentalismo tocado em ‘Quatro paredes’. Poderíamos revirar o *status* de quem nos buscasse para usufruir de seu momento de lazer. Poderíamos pregar uma peça nesta plateia goianiense, acostumada com espetáculos leves e divertidos. Queríamos criar uma tensão com nosso público que nos lançasse para outro estado de postura. Sermos transportados.

Para transportarmos todos pela representação simbólica no palco e “[...] para iluminar esse processo particular de provocação na plateia, devemos nos afastar do trampolim representado pelo texto.” (GROTOWSKI, 1976, p. 28). Por essa indicativa de Grotowski corroboro com a importância da reatualização e adaptação de ‘Entre quatro paredes’ para levar em conta a comunicação proposta pelo coletivo Cia. Mínima. O que atualmente chamamos de dramaturgia da encenação. Aí sim podemos articular o discurso coletivo e a linguagem da encenação, a favor da reatualização da comunicação, com nosso público. Isso é fundamental no teatro contemporâneo e deve ser treinado em sala pelo ator para que ele esteja preparado para tal enfrentamento.

Trago, à luz da investigação, as questões da energia produzida pelo ator para a cena. E, voltando à questão da energia do corpo atoral, aponto uma passagem narrada por Richard Schechner, em *Performers e espectadores: transportados e transformados* (2011a), de um depoimento do ator Ryszard Cieslak, ator polonês, sobre seu trabalho. Este focou seu trabalho

atoral com Grotowski em seu Teatro Laboratório por muitos anos e nos traz absolutamente o que é presença cênica:

A partitura [física do ator] é como um copo que contém uma vela queimando. O copo é sólido, está lá, você pode contar com ele. Ele controla e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é o meu processo interno a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que os espectadores veem além da partitura. A chama está viva. Assim como a chama dentro do copo se mexe, tremula, sobe, desce, quase apaga, e de repente brilha mais forte, reage a cada soprar do vento, – assim a minha vida interior varia a cada noite, momento por momento... Eu começo cada noite sem antecipações. Esta é a coisa mais difícil de aprender. Eu não me preparo para sentir algo. Eu não digo: “Ontem à noite, esta cena foi extraordinária, eu vou tentar fazer isto de novo”. Eu quero somente estar aberto para o que acontecer. E eu estou pronto para receber o que quer que seja se eu estiver seguro na minha partitura, sabendo que, mesmo que eu sinta o mínimo, o copo não vai quebrar. Mas, quando a noite vem, que eu posso brilhar, viver, revelar – eu estou pronto para isto, sem antecipar o momento. A partitura continua a mesma, mas todo o resto é diferente porque eu estou diferente. (SCHECHNER, 2011a, p. 161-162).

Ryszard Cieslak nos aponta o principal mote sobre os exercícios diários desenvolvidos em ‘Quatro paredes’ – as ações físicas, concretizadas em partituras físicas, desenvolvidas por mais de quatro horas de ensaios e treinos e nos sentir atores ativos, criadores da arte teatral, produzindo intensa energia criativa e corporal para a cena. O que não diferencia do conceito de fluxo, de Csikszentmihalyi (1992), quando este trata da atenção e concentração. O ator deve se portar em fluxo, em todo momento que se encontra no palco. Suspende-se, senão seu ofício é sem sentido.

Estes coletivos tais como o Teatro Laboratório, onde trabalhava Ryszard Cieslak, o Odin Teatret e o Grupo Lume são estudados por muitos atores, companhias, grupos e pesquisadores em todo o Brasil e no mundo devido às suas características de investigação, de criação de pedagogias para o trabalho atoral e de desenvolvimento de metodologias características e específicas para seus coletivos, com propostas de identidade conceitual e artística para criação de suas montagens cênicas. Grupos que viveram intensamente momentos de crise da humanidade no século XX e seus diferentes recortes.

Segundo Eugênio Barba, discípulo de Jerzy Grotowski, o treinamento é fundamental, entretanto seu discurso é revelador em *A arte secreta do ator* (1995), quando afirma sobre o treinamento atoral de seu grupo, um dos grupos de grande evidência atualmente no cenário teatral mundial:

Na primeira fase do nosso trabalho, todos os atores faziam juntos os mesmos exercícios, seguindo um ritmo coletivo comum. Então percebemos que o ritmo é

diferente para cada indivíduo. Alguns têm um ritmo vital rápido, não no sentido de uma batida regular, mas de variação, pulsação, como o ritmo do coração. A variação perpétua, embora pequena, revelou a existência de uma onda de reações orgânicas que ajustavam o corpo inteiro. O treinamento só poderia ser individual [...] Esta crença na técnica como espécie de poder mágico que poderia tornar invulnerável o ator também nos guiou no trabalho da voz. A princípio, seguimos as práticas do teatro oriental: imitações diretas de certos timbres de voz. Usando a terminologia de Grotowski chamamos os diferentes tons de voz de “ressoadores”. [...] Também começamos friamente a encontrar timbres, tons e entonações, e exercitá-los diariamente. Este período de trabalho calculado, de pura tecnicidade pareceu confirmar que a hipótese do ator-virtuoso estava correta. Os efeitos produzidos eram interessantes. Nossa experiência entrou numa etapa decisiva quando eu disse a cada um dos meus atores: “Faça do seu próprio modo, não há nenhum método comum”. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 244).

De acordo com os relatos, o processo experimentado no Odin Teatret foi bastante revelador, entretanto, absolutamente personalizado e focado nos avanços e na necessidade de romper limites expressivos encontrados pelos *performers*. Os atores atingiram, segundo o relato de Barba e Savarese (1995), mais presença cênica, tornaram-se mais ativos e manipuladores do tempo-espço. Segundo Barba e Savarese (1995, p. 244), esse treinamento intenso e necessário “[...] habilitam [os atores] a dar ao espectador não apenas uma percepção diferente da sua (dos atores) presença, mas também uma percepção diferente de tempo e espaço: não um tempo no espaço, mas um ‘espaço-tempo’”.

Utilizo a experiência do Odin Teatret e de seus atores para demonstrar que o nosso trabalho atoral em ‘Quatro paredes’ seguiu uma proposta análoga e baseada em seus princípios e nos permitiu perceber e sentir nossas potencialidades criativas e romper com as barreiras individuais, a partir de exercícios físicos e plásticos, desenvolvidos e experimentados diariamente na sala de ensaio e que serão relatados mais adiante.

O ator é um manipulador de sua energia e conforme suas intenções e das provocações da direção pode atingir picos de plasticidade e domínio sobre a coordenação do peso, equilíbrio e das suas estruturas criativas, com maestria. A princípio o trabalho é duro e árduo. Em seguida, toda sua dedicação encontra novos desafios e o ator/atriz passa a desafiar-se e desafiar ao seu próprio domínio elevando-se a uma área de risco e de sobrepujança ao seu aparelho técnico-artístico. Jogo e improvisação na ordenação do corpo treinado torna-se uma potência incalculável.

A FOTOGRAFIA 6 nos mostra esta proposta de jogo corporal entre as atrizes Roberta Carreri e Julia Varley em processo de criação em seu treinamento no Odin Teatret:

FOTOGRAFIA 6 – Roberta Carreri e Julia Varley durante o treinamento no Odin Teatret, 1982-1984



Fonte: Arquivo Odin Teatret.

Assim como afirma Barba, a “energia no tempo [e no espaço] é assim manifestada por meio de uma imobilidade que é atravessada e carregada por uma tensão máxima” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 88). Um empreendimento máximo de energia em um mínimo de esforço aparente. A presença do ator então é a expansão da energia em ação no corpo, no tempo e no espaço. Buscava-se, ininterruptamente no processo de preparação, a cena do espetáculo ‘Quatro paredes’.

Richard Schechner nos aponta sua opinião, sobre o treinamento do ator euro-americano. Segundo o mesmo, esse ator é absolutamente ligado ao texto dramático, o que é cultural, e o faz ser um transmissor que tenha o máximo de transparência de interpretar, desde um Creonte, de Sófocles; no outro dia representar Don Juan, de Molière; e no outro Rei Lear, de William Shakespeare. Obviamente que o ator não ficará preso à literatura dramática e sim render honras ao ‘texto de representação’ que faz parte de seu ofício. Ainda assim é necessário, como no Japão ou na Índia,

[...] a preservação do conhecimento secreto [...] isso dá um poder à representação. [...]. Treinamento é conhecimento. Conhecimento é poder. Treinamento é o elo com o passado, com outros mundos da realidade, com o futuro. [...] Esta é uma maneira de trabalhar dos xamãs. Para os xamãs o conhecimento da representação é um privilégio especial e um risco perigoso. [...] Para os xamãs o conhecimento da representação não é simplesmente saber entreter, apesar de ele não menosprezar o entretenimento, mais vai além para chegar ao centro da cultura. O xamã é um ator

cuja personalidade e tarefas o colocam na orla ou na margem, mas cujo conhecimento o situa no centro. (SCHECHNER *apud* BARBA; SAVARESE, 1995, p. 246).

Aqui posso apontar já uma conexão da religião com o teatro, como um ato de entrega e devoção ao trabalho da comunicação entre o ator e a plateia. Richard Schechner atinge pontos de conexões com rituais sociais e artísticos e nos aponta a necessidade deste ator, que treina e se preocupa com seu ofício, em investigar sua própria expressão em estado de ritual artístico.

Trazer seu íntimo criativo e personalizado para fora, atravessando o papel, independente de espaço e de país onde se monta o personagem. O ator deve atravessar culturas e apontar segredos íntimos em sua composição atoral. Assim, a função do treinamento é a formação de grupos, sobrepujança do individualismo, herdado do capitalismo, na cultura ocidental. Segundo Richard Schechner, os grupos parecem famílias, religiões ou células-políticas. Este autor nos aponta as funções elencadas pelo treinamento:

Deixe-me agora resumir essas cinco funções do treinamento: 1- interpretação de um texto dramático; 2- transmissão de um texto de representação; 3- transmissão de segredos; 4- auto-expressão; 5- formação de grupo. Em iniciações rituais ou *training crise*, que trabalham por meio do isolamento dos iniciantes e de suas experiências cotidianas, segregando-os enquanto suportam duras provas depois das quais são reintegrados na comunidade, estas duras provas são realmente treinamento. Ensinam-se aos iniciantes o espetáculo, o conteúdo das tradições, as técnicas sacras. Este “treinamento de duras provas” traz junto à *expressão de grupo, a transmissão dos segredos e a transmissão de textos de representação*. A iniciação não é distante das técnicas usadas por Grotowski. (SCHECHNER *apud* BARBA; SAVARESE, 1995, p. 248).

O individual aprimorado em coletivo através do treinamento orienta-nos para conexões dos discursos de Schechner e Barba. Cito a experiência do Grupo Lume, de Campinas (SP), para tratar do treinamento proposto por este evidente coletivo brasileiro, que foi liderado por Luís Otávio Burnier. Após a leitura do artigo de Ferracini (2003), consegui compreender um tanto mais o processo experimentado por nós, atores, na montagem de ‘Quatro paredes’.

Ferracini (2003) inicia seu artigo tratando de nos apontar um dia de trabalho e de angústias criativas, através de seu diário de trabalho, no ano de 1995, dois dias antes da morte de Luís Otávio Burnier. Uma das passagens mais impactantes no artigo é quando ele faz uma analogia sobre o trabalho do ator e sua presença cênica, sua emanção de energia no treino diário e na cena. Segundo Ferracini (2003, p.6), “[...] a forma pode ser até bela quando

comparada a um abajur. É verdade, existem belos abajures, porém, se não houver luz, ninguém o enxerga no quarto escuro”.

Ferracini (2003) nos traz suas primeiras impressões sobre a criação de um treinamento atoral que satisfizesse aos atores e seu coletivo. A proposta de criar um treino diário que pudesse auxiliar na construção de uma expressividade corpórea de identidade. Por isso, sua analogia com a figura do objeto abajur. O que torna interessante o desafio da forma e do conteúdo do ofício atoral. O integrante do Grupo Lume narra, em seu artigo, que antes de 1995 treinavam em um chão de cimento, frio, pintado de verde, que deu origem à atual Sala Verde no espaço do Lume, em Campinas. Dali partiu toda a criação e desenvoltura de anos de investigação do Grupo Lume.

Todos os dias os atores do Lume acordavam por volta de 5 horas da manhã para os treinos corporais. Segundo Ferracini (2003), “[...] ultrapassar esses limites corpóreos, vocais, espirituais era [...] meta”. Ali, naquele espaço da Sala Verde, era o espaço de criação, o ponto de irradiação e preparação do trabalho que seria levado à cena. Assim como foi no Diretório Central de Estudantes (DCE) da UFG, que foi o pronto criativo de emanção do processo de ‘Quatro paredes’. Ali, compusemos nosso trabalho e foi batizado como nosso local sagrado de trabalho diário, no ano de 2002, ao longo de exaustivos oito meses, ininterruptos de preparação de corpo e cena.

Burnier (2001, p. 169) afirma que “[...] a arte não está em *o que*, mas em *como fazer*”. O que chama a atenção para a importância de um processo estruturado e investigado em seus mínimos detalhes para o levantamento da encenação, da atuação e da apresentação pública. Processo é causa e artistas tendem a focar no efeito. Focam seu trabalho para as palmas e burlam a importância da dedicação intrínseca ao projeto estético.

O tão apontado treinamento energético abordado pelo Grupo Lume foi usado para iniciarmos nossa prática. “[...] trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator.” (BURNIER, 2001, p. 27). Este treinamento era parte fundamental da proposta do Grupo Lume e de seu diretor Luís Otávio Burnier. O treino exige dedicação, ética e resignação ao trabalho atoral, devido ao intenso trabalho físico expressivo diário proposto como metodologia pelo Grupo Lume. A ideia era criar uma técnica pessoal para tratar da arte de ator que se fundamenta a partir de três formas: a dança pessoal, a mimese corpórea e as técnicas de *clown*.

Luís Otávio Burnier trata, em sua tese de doutorado, da elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Nela Burnier trata destes três momentos específicos do treinamento do Grupo Lume.

A dança pessoal vem do treinamento individual ou pessoal e é baseada na criação de uma movimentação a partir do treinamento criado por cada ator. Suas qualidades de movimento são estruturadas a partir dos materiais de investigação de seu corpo dançado por linhas criativas. Ela procura, ou tenta, dissolver uma mecanicidade do exercício físico e introduz “[...] uma dimensão fluídica, orgânica, viva através da palavra *dança*.” (BURNIER, 2001, p. 141). Uma espécie de jogo improvisacional do corpo no espaço.

Segundo o Grupo Lume, a dança pessoal seria o princípio do que chamariam de treinamento energético. Essa dança possibilitava o treinamento de uma fluidez necessária a movimentos-forma com diferentes dinâmicas que necessitavam ser feitos pelos atores, para internalizar a experiência e as sensações. A prática do indivíduo-ator para, em seguida, sua restauração para a composição, ou o que Richard Schechner, diretor teatral estadunidense e precursor dos estudos da performance aponta como comportamento restaurado.

Já a mimese corpórea é a capacidade mimética ou de imitação de formas vistas, visualizadas ou percebidas através de quadros de pintores, de esculturas, de movimentação observada no cotidiano e em outros corpos, e reproduzirem em seus corpos através de uma ação mimética. Isso passa por certas fases: observação profissional, imitação do que é observado e a criação cênica. O momento da mimese corpórea está entre o treinamento pessoal e a construção da cena.

Por fim, a técnica de clown objetiva a desenvoltura e criação do palhaço de cada ator e suas características frente a uma investigação de suas qualidades corpóreas, criativas e com larga prática de improvisação. Existem dois tipos de *clown*: o Branco e o Augusto. O Branco como a encarnação do patrão, do racional; e o Augusto é o bobo, o eterno perdedor, o emocional. Esse momento de treinamento é bem aproximado da representação cênica. É possível, através da técnica da construção de seu *clown*, levantar de características pessoais, desconsertos e qualidade do ator.

Este processo de investigação me conduziu, posteriormente, no final de março de 2009, a conhecer, *in loco*, as atividades do Odin Teatret, em Holstebro, na Dinamarca (FOTOGRAFIAS 7, 8 e 9). Estive em treinamento atoral com os atores do grupo e com seu diretor, Eugênio Barba, na Odin Week – semana pedagógica criada para receber atores de todo mundo para treinamento com os membros deste coletivo.

FOTOGRAFIA 7 - Atores de todo o mundo participaram do Odin Week



Foto: Arquivo pessoal.

FOTOGRAFIA 8 - Fachada da frente da entrada do Odin Teatret, em Holstebro, Dinamarca, 2009



Foto: Arquivo pessoal.

FOTOGRAFIA 9 - Palestra *in loco* com todo o Grupo Odin Teatret, 2009



Foto: Arquivo pessoal.

Fui até Holstebro, na Dinamarca para trabalhar com o Grupo Odin Teatret e iniciar minha busca por conhecimento sobre algumas das práticas que tanto influenciaram Luís Otávio Burnier. E também conhecer um tanto sobre a antropologia teatral, que “[...] é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 8). E isso nos moveu absolutamente. Treinos e mais treinos por mais de três horas diárias para fortalecer a musculatura, criar resistência e desenvolver movimentações que rompessem com a nossa movimentação cotidiana.

Procuramos, neste momento, seguir os passos já dados por Luís Otávio Burnier, mentor do Lume, que buscou o seu trabalho de investigação, também com Eugênio Barba – líder do Odin Teatret, além do mestre francês Étienne Decroux, ator francês que tratava da mímica corporal dramática e da presença física da corporeidade do *performer* e intenso autodidata.

Nossa investigação seguiu pelas diretrizes do Grupo Lume e este direcionamento seguiu a partir da leitura da obra *Arte de ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier, publicação de sua tese de doutorado. Este foi comprado por mim, quando estávamos conhecendo a livraria de uma área da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná, durante um festival de teatro nesta mesma cidade. Eu estava juntamente com a falecida atriz Ana Paula Carvalho, no final do ano de 2002. Nós todos do elenco fizemos leituras de revistas especializadas, tais como *O teatro transcende*, publicação do Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC), que evidenciou, em um volume, o trabalho do Grupo Lume. Lemos artigos e visitamos *sites* sobre o trabalho do coletivo. Assistimos ainda aos espetáculos: ‘Shi Zen- 7 cuias’, ‘Café com queijo’, ‘O cravo, o lírio e a rosa’, entre outros, neste mesmo ano.

Inclusive, assistimos algumas demonstrações técnicas dos atores do Lume, juntamente com atores do Odin Teatret, em Goiânia, no ano de 2004, proporcionados pelo Grupo de Teatro Ritual, grupo teatral goiano liderado por Nando Rocha e Pablo Angelino, no Centro Cultural Martim Cererê, dentro da programação do Encontro de Atores Criadores – projeto produzido em 2004 por esse grupo teatral de referência no Estado de Goiás.

Naquele ano de junção do coletivo, na Cia Mínima acreditávamos que o teatro goianiense deveria ter sua referência coletiva e que nosso grupo de atores, ironicamente chamado de Cia. Mínima, seria esta referência – nossa utopia maior. Entretanto, isto foi nossa alavanca propulsora da experimentação. Uma utopia de impulsão ao processo. Tivemos

grande identificação com as abordagens do Odin Teatret e do Grupo Lume, que tratavam da arte da atuação. Estes coletivos investigavam, e ainda investigam, a práxis atoral e sua desenvoltura na cena.

Era necessário nos adequarmos à pesquisa, experimentação e vivência de um processo característico e com identidade de grupo. Essa sempre foi a tendência. Precisávamos começar a partir de nossas insatisfações e anseios com o que era produzido e pensar em como fazer. Pensar no fazer teatral, ação efetiva na sociedade goianiense e por onde passaríamos, caso a obra tivesse vida longa. Ao longo da história da arte teatral, por esses lados do Brasil, havia muita estagnação investigativa nos grupos teatrais goianienses. Usavam apenas sua prática para montagens, sem grandes reflexões na produção. Óbvio, com raras exceções.

Estudamos as propostas dos grupos teatrais supracitados, através de bibliografias, vídeos e fotografias, as quais nos estimularam muito a pensar nossa forma e nossa integração de criação. Criar nosso caminho de construção da arte teatral, em “solos que poderiam vir a ser férteis”, no centro-oeste brasileiro, foi a meta desta junção de artistas. Construir alguma técnica característica deste nosso encontro e criarmos o que chamávamos de técnica francopimenteliana, nome baseado em nosso diretor Franco Pimentel. Esse nome é constante em nossos diários de trabalho para designar nosso potencial processo de investigação ao trabalho teatral.

Estávamos obstinados a compor, criar e refletir, com ética, disciplina e dedicação. Criar nossa proposta de exercícios plásticos e criativos que guiassem nosso processo e, assim, levantar nosso repertório individual que poderia ser a matéria-prima para outras montagens subsequentes. Era cada vez mais intenso e necessário criar um coletivo permanente de investigação.

Percebendo o treinamento do Odin Teatret verifiquei um elemento importante que eles chamam de treinamento do corpo extracotidiano. Eugênio Barba estimula os atores a verificar, experimentar e compor movimentações diferentes das que usam em seu cotidiano. A partir deste momento, expurgamos os movimentos rotineiros e nos abrimos para outros canais de conexão com a criatividade, dessa ferramenta do ator e o corpo e mente estão em fluxo para a criação para uma intensa pulsão de irradiação de energia que se apresenta devido a exercícios de movimentação, que trabalham oposições de partes do corpo, gerando tensão, desequilíbrios, enfim, uma pré-expressividade do corpo atoral. Movimentamos nosso corpo com possibilidades não utilizadas no dia-a-dia.

Desenvolvemos um corpo disforme, diferente do que é comum e do que é natural. Começamos a compor um corpo poético, irradiante e presente na cena. Um corpo arte. Dilatado. Obviamente que isso se dá através de um treinamento corporal sistematizado e por anos de dedicação em coletivo, para produzir a presença do corpo e do coletivo. Para conseguir tal façanha alguns elementos são focados no trabalho do Odin Teatret: energia, equilíbrio e oposição na pré-expressividade do corpo do ator. Tudo gira em torno destes três elementos. O corpo do ator como emissão e recepção dos símbolos criados.

Primordialmente nossas conjecturas partiram também de abordagens sobre o conhecido e polêmico diretor brasileiro, que atualmente vive em Londres, Inglaterra, Gerald Thomas⁸, conhecido internacionalmente pela ousadia em suas montagens. Suas reflexões e análises sobre o fazer teatral nos guiou por grande parte do tempo da montagem, em particular os primeiros meses de trabalho, neste processo de ‘Quatro paredes’.

Depois passamos a investigar o material que levantamos através de nossa experiência. Nós, atores, não havíamos visto nenhum espetáculo deste diretor presencialmente, entretanto, Franco Pimentel, nosso diretor, havia sido tocado pela proposta técnica e poética do processo *in progress* de Gerald Thomas através da leitura de suas palavras no livro de Sílvia Fernandes, intitulado *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*, publicado em 1996, pela Coleção Estudos, da Editora Perspectiva.

Segundo Franco Pimentel,

O que mais me tocou nestas palavras de Gerald Thomas foi sua abordagem *in progress*. Os atores necessitariam estar à mercê do espetáculo como um todo. Gerar um espetáculo é como parir uma criança, como Thomas disse em várias entrevistas já lidas por mim. Todos os atores e equipe técnica deveriam estar juntos gerando uma capacidade única de criação. Instabilidade e concentração. E a leitura de processos dos espetáculos lidos por mim que influenciaram o processo de ‘Quatro paredes’ foram os processos de montagem de *Carmem com Filtro*, *Mattogrosso* e a *Trilogia Kafka*, devido à gestação e envolvimento na construção da abordagem de levantamento de cena⁹.

Então, partimos das propostas do Odin Teatret e do Grupo Lume e de suas abordagens frente à arte da atuação e também das provocações e construções cênicas do diretor Gerald

⁸ Gerald Thomas Sievers (1954), mais conhecido como Gerald Thomas, é um diretor de teatro carioca com carreira internacional. Seus trabalhos se dividem entre o Brasil, a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos. Formado em filosofia, aprofundou a sua vida teatral no La MaMa, de Nova Iorque, adaptando e dirigindo peças dramáticas e a prosa de Samuel Beckett. Trabalhou com Julian Beck e o Living Theatre, inicialmente em Paris, adaptando novas ficções do autor, entre elas ‘All strange away’ e ‘That time’, com o próprio Julian Beck como ator, em sua única atuação como ator fora do Living.

⁹ Depoimento concedido a mim por Franco Pimentel, em 15 de setembro de 2013, por telefone.

Thomas. O que interessava para Franco Pimentel, em Gerald Thomas, era o processo de direcionamento de suas montagens. Franco Pimentel queria se surpreender quanto à sua própria direção. Do nosso lado investigávamos a arte da atuação e Franco Pimentel colocava a sua direção em pauta usando os relatos da encenação e processos vivenciados por Gerald Thomas, através de leituras, pesquisas e vídeos sobre o trabalho deste diretor carioca.

A citação que nos guiou até os primeiros momentos do processo é também uma de Silvia Fernandes. Ela foi compilada por Franco Pimentel na página inicial da adaptação de ‘Quatro paredes’ e nos fez refletir, levando-nos a nos colocar à do processo e sua prática.

Vejo, há tantos anos, atores indo para o hotel, após um longo ensaio, com a cara amarrotada de ansiedade. Dentro dessas cabeças deve ser assim: ‘Meu Deus, faltam cinco dias para a estreia me ajuda para eu achar algum... alguma... algum fio condutor’. Na verdade não é Deus que vai ajudar. São eles mesmos. Mas só quando houver uma espécie de reprocessamento de dados na arte de ser ator: quando matarem a representação e adotarem a interpretação [...] O espetáculo só está pronto quando a vulnerabilidade do artista estiver numa cronometragem impossível de um relógio normal seguir. Um espetáculo pode ser considerado íntegro quando o que acontece no palco não se trata mais de uma ideia ou de muitas ideias, e sim de uma linguagem contaminadora. É mais ou menos quando uma ordem dita o tempo, a tensão, a própria razão da cena. Pra isso, muitas vezes atores e diretores gastam meses ensaiando algo que na verdade está pertíssimo do que se precisa. No entanto, por estar tão próximo é simplesmente uma analogia e ainda está longe de uma metáfora. (FERNANDES, 1996, p. 335-336).

Este excerto de Gerald Thomas foi nosso ponto de partida. Iríamos investigar nossas propostas de grupo. Como vínhamos de propostas de montagem a partir de processos rasos, na capital goiana, não tínhamos tempo hábil nas produtoras de espetáculos comerciais para aprofundarmos em qualquer processo. Tampouco para laborar nossas composições metafóricas fundamentais ao trabalho atoral, fixarmos caminhos e saber movê-los e dinamizá-los. Íamos para a cena e saltávamos este processo poético que embasa o que se produz. Não tínhamos tempo de maturar nossa postura atoral e de trabalharmos em uma construção com maturidade estética e investigativa.

Não desenvolvíamos nenhuma análise de construção da cena antes desta proposta. Era apenas uma prática do que achávamos, inicialmente, como correta. Entretanto, com o processo de ‘Quatro paredes’ pudemos experimentar o contrário de tudo o que estávamos acostumados como atores: disciplina, sacralidade, postura, ética, composições com refinamento, dominar tempo, espaço a favor do processo, da atuação e da montagem. Isso foi absolutamente sentido e experimentado por nós atores quando apresentamos e sentimos o processo na pele, músculos, ossos e na criatividade.

O que nos impulsionava frente ao trabalho conduzido por Luís Otávio Burnier com o Lume foi absolutamente a investigação sistematizada do trabalho atoral, frente a dois elementos que nos eram fundamentais em nossa pesquisa: presença cênica e ação, pois a arte do ator para a Cia Mínima era concentrada em dois elementos essenciais: presença e ação. A presença diz respeito a algo íntimo, construído e revelado pelo ator, uma pulsação que transpassa e percorre toda a ação cênica. A ação é a estrutura por onde a energia do ator se manifesta. Através da materialidade da ação é possível que a energia íntima do ator, sua presença, chegue ao espectador.

A energia de presença era conseguida através do treinamento energético corporal e de uma proposta de investigação aprofundada sobre os elementos de composição de cena, de preparação de atores na ação e do conhecimento de nossos corpos e de sua imersão no espaço/tempo de criação. Assim fomos criando nossa metodologia, que era pautada nestes dois grupos de referência.

Um grupo internacional, um nacional e o nosso coletivo como representante regional desta proposta de preparação de atores, afunilando o caminho de percepção do treinamento físico, como fundamental e catalisador do fazer teatral no corpo do ator. A seguir trago duas matérias jornalísticas publicadas sobre a passagem do Odin Teatret e do Grupo Lume por Goiânia, Goiás, no começo dos anos 2000. (FOTOGRAFIAS 10 e 11). O material faz parte do acervo do diretor Nando Rocha, Grupo Sonhus Teatro Ritual.

Seria preciso sacudir o público de alguma forma em sua poltrona, apropriando-se das propostas sugeridas por Antonin Artaud, encenador francês do início do século XX, que influenciou toda uma gama de coletivos e experiências ao longo deste século. Apesar das orientações de meu orientador, Dr. Robson Corrêa de Camargo, e como afirma Grotowski (1976), que “Artaud era um sonhador extraordinário, mas seus escritos tem pouco significado metodológico porque são frutos de longa pesquisa prática. São uma profecia espantosa e não um programa”. Por isso apenas me atento a algumas informações do mesmo como impulsionador das investigações de Grotowski e seu sucessor Barba e, consequentemente, Burnier.

FIGURA 1 - Matéria jornalística escrita por Valbene Bezerra para o jornal O Popular



Fonte: Acervo do diretor Nando Rocha, Grupo Sonhus Teatro Ritual.

Daí a proposta de Antonin Artaud sobre o trabalho atoral em seu teatro, como o corpo sem órgãos que trata de um corpo criado metaforicamente para a cena, corpo fora da realidade comum, um corpo de um xamã extasiado, um corpo vivo e metafórico para a cena. Esta proposta deveria ser apropriada para que a plateia não permanecesse inerte, apenas como espectadora passiva recebendo informações e códigos. Era necessário um movimento e provocar pensamentos reflexivos, políticos e instigantes frente à apreciação da obra de arte.

Deveríamos criar metáforas com nosso corpo artístico. Queríamos, como propunha o teatro artaudiano, sacudir a plateia com nosso corpo vivo, metafórico. Onde a luz, o som, o gesto e a palavra fossem de impacto profundo nos nervos do público, fazendo seu pensamento e crítica serem ativados e movimentados onde ele estivesse sentado.

FIGURA 2 - Matéria jornalística de Carlos Brandão no Jornal Diário da Manhã



Fonte: Acervo do diretor Nando Rocha, Grupo Sonhus Teatro Ritual.

Almejávamos que o público estranhasse o que era visto como proposta estética; fosse arrebatado; sentisse repugnância, alegria, prazer, curiosidade e tivesse que se esforçar para compreender nossa proposta, nossa ocupação espacial, dar sentido ao que era visto. Queríamos propor algo que fosse estranho e o "[...] estranho faz-nos perceber a realidade em que nos encontramos"¹⁰. E assim foi feito nesta proposta. Sigamos nesta análise.

¹⁰ Parafraseando meu orientador, Dr. Robson Corrêa de Camargo, em sua frase dita em sala de aula no dia 28 de setembro de 2013, em sua disciplina Teatralidades, no Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás.

CAPÍTULO 4 - A MONTAGEM DE ‘QUATRO PAREDES’- A QUESTÃO DO PROCEDIMENTO DE CONSTRUÇÃO ATORAL

Sempre foi complicado ser um ator com trabalhos que dessem um sustento digno em Goiânia, principalmente no início dos anos de 1990. Muitos atores deixavam a cidade em busca de novas oportunidades nos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, e até fora do Brasil. A exemplo disto temos a experiência do diretor Marcos Fayad, diretor teatral goiano, da Cia Teatral Martim Cererê. Este foi o maior exportador de atores goianos para o exterior entre a década de 1990 e início dos anos 2000 por meio de sua companhia.

Os atores faziam seus espetáculos e iam para outros países, em temporadas patrocinadas pelo Governo do Estado de Goiás, ou outros patrocinadores privados, e não retornavam com o coletivo. Marcos Fayad ficava furioso, mas não podia fazer nada. Os atores fugiam para começar uma nova vida na Europa. Segue o depoimento descontente de Marcos Fayad acerca disso.

A Cia. Teatral Martim Cererê viajou nove vezes para o exterior. Primeiro foi à França, depois Espanha e Portugal. Só em Portugal apresentamos sete dos nossos espetáculos e sempre com elencos enormes, de 12 a 33 artistas e técnicos. Pessoalmente me empenhei em conseguir sempre os bilhetes aéreos com empresas, governos e amigos, de forma que nunca nenhum ator gastou de seu próprio bolso nem com passagens aéreas, nem com hospedagem e alimentação e, em alguns casos, recebiam cachês pelas apresentações, quando participavam de festivais. Sempre confiei que todos os artistas percebiam a importância de viagens como estas, pois eram recebidos por artistas de outros países que os elogiavam e permitiam a eles intercambiar experiências, assistir a espetáculos de outros países, crescer como artistas que vivem e trabalham em um Estado isolado no panorama cultural brasileiro. Mas fui ingênuo e estive sendo enganado em praticamente todas as viagens que promovi. Doze participantes da Cia. Teatral usaram minha influência, os bilhetes aéreos que lhes forneci e não retornaram mais ao Brasil – servi de trampolim para que eles ficassem vivendo na Europa, sem arcar com as despesas da viagem. E prejudicaram o trabalho coletivo que elaborávamos durante meses. Todos, sem exceção, já sabiam muito antes de embarcar para a Europa, que não retornariam, mas nenhum deles teve a hombridade de me comunicar este fato aqui em Goiânia. Agiram como qualquer idiota colonizado que se aproveita de chances pelo avesso e traem a confiança de quem lhes proporcionou a viagem. Não estavam interessados no Teatro, mas nas vantagens que ele lhes proporcionaria, inclusive de ir à Europa. Alguns ficaram na França lavando banheiros de hotéis, outros foram pra Holanda apresentar nas ruas de Amsterdam, performances que criei pra eles no *Cabaré Goiano* e assim ganhavam alguns trocados, outros conseguiram empregos como modelos vivos para pintores, etc... Com exceção de um deles que já tinha dinheiro e repertório artístico próprio, todos os outros nunca mais fizeram teatro. Mas se acham vencedores por terem conseguido se esconder até hoje na Europa à custa do trabalho que me empenhei em criar com eles¹¹.

¹¹ Depoimento recebido por e-mail no dia 26 de novembro de 2014.

Os atores fugiam para poder conquistar sua vida profissional longe da realidade vivida na época na arte atoral goianiense: escassez de uma remuneração digna, ética e direitos trabalhistas. A oportunidade poderia ser encontrada do outro lado do Oceano Atlântico.

Entre as décadas de 1990 e o início dos anos 2000 houve uma explosão de grupos locais experimentais, que começaram a aprofundar em sua identidade artística. Foram eles: Cia de Teatro Nu Escuro, que foca seu trabalho no teatro de rua, boneco e atores. Formada inicialmente por Hélio Fróes, Lázaro Tuim e Izabela Nascente; Grupo Último Tipo, que hoje está baseado em Campinas (SP). Possui em sua formação os atores Lora, Jara Carvalho e Déo Piti, que são *clows*-cantores; o extinto Grupo Camaleão, formado por Rita Alves e Rosi Martins. As duas foram premiadas em vários festivais nacionais e foram grandes representantes de Goiás no cenário nacional, ganhando prêmios em festivais e mostras nacionais; Grupo Arte e Fogo, de Delgado Filho; e Grupo Transubstanciação, de Sérgio Bandolla. Iniciou-se nesta década o Grupo Zabriskie, liderado por Ana Cristina Evangelista e posteriormente por Alexandre Augusto, com seu teatro-café, que movimentou a cena goianiense na década de 1990.

Havia o extinto Grupo Phrestas de Teatro e Dança, liderado por Edson Carvalho e Jean Passos, sendo que grande parte de seus antigos integrantes estão atuando fora do Brasil; Grupo de Teatro Ritual, liderado por Pablo Angelino e Nando Rocha, que focam seu trabalho na mímica, *butoh* e técnicas de *clown*; extinto Grupo Q' Mário, liderado por Júlio Vann; Grupo Arte e Fatos, de Danilo Alencar e com atuação há 28 anos, em Goiânia; Grupo de Teatro Exercício, de Hugo Zorzetti, um dos mentores da criação do curso de Artes Cênicas, da EMAC/UFG; Grupo Guará, do diretor Samuel Baldani; Cia. Teatral Martim Cererê, do diretor Marcos Fayad; Grupo Abaporu, de Mauri de Castro; Cia Anthropus, de Constantino Izidoro, e os vários trabalhos montados por Sandro di Lima, na antiga Escola Técnica Federal, atualmente Insituto Federal de Goiás (IFG), de onde veio Franco Pimentel, criador da Cia Mínima, entre outros poucos coletivos. Muitos outros se desfizeram ou se extinguíram por não conseguirem espaço ou inserção de seu trabalho em Goiânia. Entretanto, a Cia Mínima permanece ativa até os dias atuais.

Era difícil perceber, em todas essas companhias, uma desenvoltura voltada para o trabalho de preparação do ator. A Cia Mínima foi praticamente uma das poucas que voltaram à investigação em específico, com foco na expressividade atoral. Isso foi realmente o que encantou a nós, os quatro atores de 'Quatro paredes', a nos dedicar esmeradamente ao processo de montagem.

Em entrevista com Pedro Vilela, único ator daquela época que continua a trabalhar na Cia. Mínima e que permanece com suas experiências, este me afirmou:

Nada foi igual à experiência inicial vivenciada no espetáculo ‘Quatro paredes’ por nós. Ali conectamos com algo superior, que ao mesmo tempo é o seu interior. Acessamos algo “escondidinho” dentro do coração, que é o macro e micro ao mesmo tempo. Uma conexão sagrada com algo divino. Acho que conheço meu corpo hoje, a memória muscular do processo me vem a todo instante quando estou na cena. No espetáculo ‘Quatro paredes’ eu aprendi a dominar o espaço, com minha expansão da energia produzida em cena. Foi algo marcante e um processo sublime. Aprendi a trabalhar em processo. A partir do espetáculo ‘Quatro paredes’ eu percebi a importância de estar em cena, da responsabilidade que o ator tem de estar ali no palco. Comunicando, dizendo, expressando. Aquilo é sagrado. É um momento de oração com seu público. O nosso trabalho é santo¹².

Pedro Vilela corrobora com minha percepção através de seu discurso sobre a sacralidade, a responsabilidade e a dedicação que o ator tem em seu ofício no palco. De religar o humano ao divino. Da congregação entre atores e seu público. A bailarina e coreógrafa Luciana Caetano, que acompanhou os ensaios e assistiu as apresentações de ‘Quatro paredes’, enquanto espectadora e curiosa com o processo, também nos deixa seu relato:

A primeira impressão mais forte que tive, foi uma comoção sobre a dedicação do elenco. Ensaiar todos os dias até muito tarde da noite não é para qualquer um. Esta entrega me tocou muito. Nunca tinha presenciado algo tão intenso. Depois fiquei impressionada com a técnica dos atores: movimentos limpos, precisos e muito expressivos. As partituras corporais bem elaboradas e executadas. Era uma criação apropriada a cada integrante. A peça ‘Quatro paredes’ foi grandiosa. Milimetricamente pensada. Nada era em vão. Tudo tinha o seu porque, as vozes claras e limpas, corpo bem articulado, o figurino bem criado. Enfim tudo foi uma maravilha. Deliciei-me com o que pude conferir na cena e nos ensaios¹³.

Luciana Caetano foi uma pessoa presente em vários momentos do processo. Às vezes passava pelo ensaio e ficava até tarde da noite, observando-nos vislumbrada com a proposta de preparação de atores. E nós, atores e artistas desta montagem de ‘Quatro paredes’, perseguimos uma religação com nosso público e um aprofundamento investigativo que não foi experimentado, quando no início de nossas carreiras de atores, na década de 1990, trabalhando como atores de companhias de teatro comercial. Entretanto, sentíamos, pela observação atenta de Luciana Caetano em nossos ensaios, que isso poderia se concretizar em nosso público de alguma forma. Vamos ao relato da preparação atoral e especificidades da

¹² Entrevista feita no dia 23 de janeiro de 2014.

¹³ Depoimento escrito pela coreógrafa Luciana Caetano, no dia 15 de março de 2014, na rede social, disponível em: <<https://www.facebook.com/messages/100002078957035>>. Acesso em: 15.mar.2014.

montagem teatral. Queríamos interferir no que comumente era apresentado ao público goianiense. Nós entraríamos e começaríamos a interferir em nosso público através do levantamento da encenação de ‘Quatro paredes’. O público entre as quatro paredes do teatro seriam sacudidos por nós, os atores demônios-santos.

Nada seria entregue facilmente para decodificação e leitura. Queríamos fazer o público pensar através do que era estranho. De ruídos e rompantes que o sacudisse em seu trono real, ou seja, sua poltrona. Nossa eternidade seriam duas horas de espetáculo e tentaríamos movimentá-lo como utopia maior. O que conseguimos foi levantar as quatro paredes, entretanto, o processo permaneceu *in progress*. A grande maioria dos artistas envolvidos tem a impressão de que o processo foi interrompido. Não suportamos sua maturação pública e o sonho se rompeu, implodiu em sua proposta. Por isto, o foco desta pesquisa está em sua preparação corporal e não na análise espetacular da montagem.

Refutávamos o senso comum de que todo ator deveria utilizar apenas de seu talento – o que éramos acostumados. Deveríamos conhecer nossas possibilidades de corpo; ocuparmos o espaço e articularmos nosso tempo-ritmo de cena. Talento seria, então, apenas o ponto de partida inicial do ator, o resto seria muito esforço, dedicação, prática e estudo. Discutimos sobre a dignidade e excelência de construir um trabalho de pesquisa e montagem teatral como responsabilidade com horários, ensaios e treinamentos corporais. Isto era uma regra respeitada cotidianamente e inquebrável.

Este elenco estava pronto para iniciar os trabalhos práticos na sala de ensaio. Sabíamos que seria encantador jogarmos uns com os outros nas montagens de cena, pois trabalhamos muito em montagens feitas e realizadas em Goiânia e possuíamos experiência atoral no que era produzido em solos goianienses. Éramos respeitados pelo público e éramos também espectadores dos trabalhos uns dos outros. Estávamos, então, completamente disponíveis para iniciarmos a sistemática pedagógica do processo após fechado o elenco principal. E acreditávamos que seria algo denso, intenso e estimulador a todos nós, devido às propostas iniciais de construção de um coletivo com identidade, conceito e investigação particular.

Sentíamo-nos, como traduz Bonfitto (2002, p. 142), “[...] diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas pensar o fazer”. Através destas palavras percebemos o quanto seria importante, para a figura do ator, pesquisador e crítico de seu trabalho, enquanto práxis, compreender o fazer e analisar o seu fazer, criticar e apurar sua técnica individual. Era esse meu propósito e de todos nós que participamos da montagem.

Estávamos atentos e prontificados a seguir com a ideia de sermos atores-compositores. Éramos os primeiros cinco artistas cênicos envolvidos nesta proposta incerta: quatro atores e um diretor, repletos de interesse particular e coletivo, de mudarmos nossa postura frente à arte da atuação na cidade de Goiânia.

Nosso treinamento físico e criação prática seriam auxiliados pelo estímulo do agora, do encontro, do exercício teatral, do jogo, do contato com o outro, da criatividade e imaginação, do fluxo e da improvisação, em esfera ritualístico/religiosa. Estes elementos nos interessavam primordialmente, mesmo ainda sem compreender o que eram estes filtros conceituais citados agora, durante o delineamento desta pesquisa, por onde analiso a proposta da preparação atoral: ritual, fluxo, jogo e improvisação. Iniciamos o aprofundamento prático de preparação atoral, que tanto me interessa como objeto de um estudo de caso nesta dissertação de mestrado.

Necessitávamos criar uma metodologia e sistematização do trabalho atoral, através deste coletivo goianiense, chamado Cia Mínima, como os dois grupos acima. Apenas tentamos. Após as apresentações de apenas quatro sessões do espetáculo ‘Quatro paredes’ ao público a grande maioria dos atores se separou em busca de novos anseios artísticos e de vida.

Este projeto estético se deu através de uma agregação coletiva, para que assim os atores se encontrassem, criassem seu sentido através da experiência. Assim foi feito por nós, juntos na Cia. Mínima, perseguindo um ideal coletivo na investigação do trabalho atoral e que será abordado no próximo subtópico. Todos os artistas envolvidos colaboraram na construção de um discurso, através de suas memórias, experiências, emoções, sentidos, criações e experiências. Seu universo particular, reunido com o de outros, por sua visão de mundo, para ser, posteriormente, apreciado publicamente na obra de arte teatral ‘Quatro paredes’.

E não há como não apontar a influência do curso recém-criado de artes cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Não havia em Goiânia, antes de 1999, cursos superiores em artes cênicas. Fomos investigados pela prática de professores vindos de outros estados brasileiros, que estavam chegando a Goiás, como Maria Júlia Pascali, Robson Corrêa de Camargo, Rafael Madureira, Paulo Guimarães, Marco da Costabrava, Santiago Canizares e outros.

Além destes, outros professores e diretores que atuavam na área em Goiânia há um bom tempo nos deram aula na graduação, tais como: Júlio Vann, Constantino Isidoro, Ângela Barcellos, Ângela Barra e Marília Álvares. Muitos destes professores nos estimularam a nos unirmos para a montagem, devido ao contato que tínhamos com a investigação teatral em suas

disciplinas e, assim, criamos um espaço de amadurecimento pessoal e artístico e experimentamos a práxis da montagem de um espetáculo com esse respaldo. Todas as dificuldades e a possibilidade de contato com as disciplinas, professores e informações das leituras e pesquisas sobre o trabalho do ator, renderam-me a proposta de convite da Cia Mínima para investigar o trabalho atoral. E foi dessa forma que me entreguei à proposta artística da montagem de ‘Quatro paredes’.

4.1 A DINÂMICA DOS ENSAIOS DE ‘QUATRO PAREDES’

4.1.1 Informações específicas sobre a preparação de ‘Quatro Paredes’

O espetáculo ‘Quatro paredes’ estreou no Centro Cultural Martim Cererê, no Teatro Yguá, com apenas uma apresentação; em seguida, foi encenado no Teatro Goiânia, em três sessões, nos dias 21, 22 e 23 de fevereiro de 2003. Posteriormente foi apresentado na programação do Festival Goiânia em Cena - Festival Internacional de Artes Cênicas, neste mesmo ano, onde foram encerradas suas apresentações públicas, em um total de quatro apresentações. Este festival internacional é realizado e produzido pela Secretaria de Cultura vinculada à Prefeitura de Goiânia, festival este ainda resistente aos dias atuais. Estes espaços teatrais citados estão situados na capital goiana e ainda estão em atividade.

A montagem supracitada, para o esclarecimento do leitor, foi uma adaptação do texto ‘Huis clos’ (*Entre ‘Quatro paredes’*, de 1944) do dramaturgo, ensaísta e filósofo francês Jean Paul Sartre (1905-1980). Trata da história de três personagens: Garcin, Estelle e Inês. Estes são levados pelo O Criado a permanecerem trancafiados eternamente em um inferno hipotético entre quatro paredes. São obrigados a conviver sem ver suas imagens, a não ser pelos olhos dos outros encarcerados no estranho ambiente. Ali vão se torturar durante a eternidade. Talvez uma metáfora também do processo que vivemos na preparação da montagem.

Desta obra uma frase se tornou conhecida mundialmente ao ser dita pelo personagem que compus na montagem: Garcin. A frase é: ‘O inferno são os outros!’. Além disso, foram entrecruzados excertos de obras teatrais que procuravam um diálogo sobre a condição humana, tais como: ‘A falecida’ de Nelson Rodrigues (1953). Deste texto cito o principal excerto utilizado, quando Zulmira está agonizando para a morte:

Zulmira- Tuninho! Tuninho!
 Tuninho- Eu!
 Zulmira- Olha! Espia!
 Tuninho- Que é isso?
 Zulmira- Sangue.
 Tuninho- Da onde?
 Zulmira- Pulmão.
 Tuninho- Deita! [...] Vou chamar assistência!
 Zulmira- Não quero! Fica aí!
 Tuninho- Mas Zulmira!
 Zulmira- Eu vou morrer... Sei que vou morrer. Já não sou mais deste mundo (I ATO). (Retirado de arquivos pessoais sem referências)

Criamos uma “simbiose” dos personagens Zulmira, de Nelson Rodrigues, e Estelle, de Sartre, composta pela atriz Mayarah Pinheiro, e de Tuninho e Garcin, criado por mim, travando um diálogo entre duas obras construídas em espaços, tempos e por dramaturgos diferentes. Isso criava outro discurso para obra de arte e a tornava impactante pela proposta audaciosa, num ambiente acostumado com peças mais superficiais.

Utilizamos imagens de ‘Mãe Coragem’ de Bertold Brecht (1939) e associamos o seu personagem Ana Fierling com Inês Serrano, de ‘Entre quatro paredes’, ambos criados por Ana Paula Carvalho. O elemento principal de identificação com ‘Mãe coragem’ era o peso que Ana Fierling carregava nas costas puxando seu carrinho ambulante. ‘Hamlet’, de William Shakespeare, escrita provavelmente entre 1599-1601, foi outro texto usado. Garcin foi criado e conectado com Hamlet.

Criamos esta cena representada na FOTOGRAFIA 10 totalmente voltada de frente para o público durante o espetáculo e que se repetia várias vezes, como um *leitmotiv*. Para tanto, usamos o seguinte excerto de Hamlet:

Hamlet- Que horas são?
 Horácio- Quase meia-noite.
 Hamlet- Acho que já é mais.
 Horácio – Já? Não ouvi; então não falta muito para que o fantasma volte a aparecer. (ATO I, CENA III). (Retirado de arquivos pessoais sem referências)

Assim, fomos encontrando pontos de contato, criações de cena e composições da encenação através destes diálogos entre Sartre com outros dramaturgos; através da interlocução com nossa proposta, ou melhor, encontrávamos o sentido na própria criação da cena, nos ensaios e na montagem.

FOTOGRAFIA 10 - Atores Ana Paula Carvalho, Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto, na cena de Hamlet de William Shakespeare que se repetia paulatinamente ao longo da montagem de ‘Quatro Paredes’.



Fonte: Lázaro Tuim.

A experiência que relato adiante foi registrada detalhadamente em nossos diários: as experimentações práticas no processo de preparação atoral, reflexões sobre a construção da presença cênica dos atores, nossos ensaios – impressões, memórias, percepções, sensações, vivências e reflexões, que formam a experiência verticalizada. Tudo isto analisado primordialmente através dos escritos dos diários que eram anotados cotidianamente por nós, os quatro atores. Parto para esse relato.

Os ensaios aconteceram no Diretório Central dos Estudantes (DCE- UFG), no Setor Universitário, na capital goianiense, durante sete dias na semana, com quatro horas de trabalho, ao longo de oito meses ininterruptos – entre julho de 2002 e fevereiro de 2003, quando ocorreu sua estreia oficial no Teatro Goiânia, na capital goiana. Nosso público, os artistas e pesquisadores de teatro, puderam conferir nosso procedimento criativo na cena, ou seja, sentiram, visualizaram e perceberam nossa proposta através da fruição do espetáculo. O que era diferente ao longo do processo de preparação de atores, pelo qual eu me jogava inteiramente sem reclamações.

Já quanto ao espetáculo levado à cena tive muitas discordâncias, em particular quanto ao direcionamento durante as apresentações públicas do espetáculo. O espetáculo era completamente transformado de uma sessão à outra. Ficávamos desconsertados com aquela proposta. Todos os atores ficavam estressados e desconfortáveis com aquela situação.

Queríamos praticar o processo no espetáculo e sempre estávamos preocupados com os atrasos provocados, as mudanças de cena indispensáveis e muita desorganização de produção.

Muitas pessoas que assistiram as quatro apresentações rechaçaram o espetáculo e outras louvaram nossos esforços, nosso aprofundamento estético perseguindo a ideia de criar uma identidade coletiva, que tinha um sentido no caos – desconstruções daquilo que já havíamos feito em nossas montagens teatrais anteriores¹⁴. Hoje compreendo que nossa proposta nos trazia esse caos, como harmonia. Mesmo assim, acredito que poderia ter sido articulado de uma forma mais organizada, menos imatura. Ao mesmo tempo, percebo que era essa a forma que deveria ter sido feito, pois como afirma,

A visão artística tem um lócus objetivo para o artista e o respondente; só aí é que a obra de arte tem um conteúdo determinante. Ler de forma equivocada o que é objetivamente dito é tão possível quanto afirmar erroneamente uma intenção. Tanto o artista quanto o respondente podem falhar, cada qual a seu modo. (DEWEY, 2010, p. 43).

Quanto a essa afirmação de Dewey, percebo um alento e uma discordância, não existe falha em nossa proposta. Em obra de arte não se calcula a recepção ou a tentativa de comunicação. A obra de arte com criação investigativa e aprofundada traz uma experiência, e isso era o que nos importava. A dignidade investigativa e a montagem carregavam uma proposta séria, ética, disciplinada e, ao mesmo tempo, que esta citação me afaga ela me desorienta, rememorando o processo caótico deste processo.

‘Quatro Paredes’ levado à cena não possuía um andamento linear de compreensão em sua composição. Levantamos partituras físicas, criamos possibilidades inúmeras com o corpo, individualmente e em grupo, e desconstruímos o texto completo, em uma adaptação do texto em 22 cenas isoladas, divididas por nós para ensaio, que foram compostas separadamente e depois rearranjadas na encenação através do que chamávamos de fios de conexão.

Senti tudo aparentemente desorganizado, fragmentado, desorientado e, em seguida, toda confusão fez sentido na composição da cena. E fez sentido no corpo, no todo, pois assim criamos nosso método particular, através da experimentação de exercícios, da criação de jogos, do levantamento de eficácias e ineficiências de uma série de exercícios que serão descritos em detalhe a seguir nesta dissertação. Empenhamos nossos esforços nesse trabalho e, a cada dia de leitura, de práticas e de reflexões, o contato com o teatro e seus experimentos

¹⁴ Em anexo está um CD com fotos de todo o processo e um DVD com a gravação de todas as apresentações públicas de ‘Quatro paredes’ que aconteceram em Goiânia no ano de 2003.

era imprescindível em nosso coletivo. Já não podíamos apenas aplicar apenas o tal falado talento. Passamos a entender o processo no corpo, que é o elemento que perpassa toda experiência.

Ainda não sabíamos, primeiramente, como comporíamos nosso roteiro de prática diária. Precisávamos sistematizar nossa proposta de alguma forma. Iniciar nossa pesquisa. E assim foi feito. Chegamos à proposta inicial de que, após muitas discussões e análise de nosso andamento de processo, teríamos exercícios rotineiros que seriam sempre adaptados, devido às nossas necessidades de investigação corporal. Teríamos exercícios ‘flutuantes’, ou seja, que seriam sempre revisitados pelo elenco, em algum momento, para nos separar da rotina massacrante. Assim, criamos uma extensa metodologia própria de exercícios e jogos em nosso procedimento de composição do espetáculo teatral.

4.2 A ROTINA DIÁRIA DE TRABALHO ENTRE QUATRO PAREDES

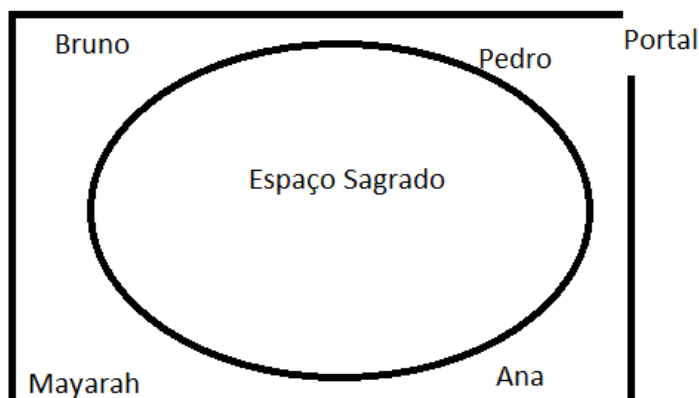
A presença do outro, do contato humano na criação livre e investigativa comporia nossa primeira sistematização do processo. Inclusive, seria nosso próprio inferno criado. A experiência, a percepção de nosso corpo e o que necessitávamos trabalhar para ultrapassar esse limite seria nosso foco inicial. Teríamos que começar de alguma forma. Damos o *start* para o andamento da proposta em relato. Jogaríamos, selecionaríamos os jogos e criaríamos um quadro de exercícios que seriam sistematizados e que o é nesta escrita. Escreveríamos sobre sua eficácia e utilidade no procedimento de ensaio através dos diários de trabalho. E assim foi feito.

Iniciamos a preparação e nosso primeiro passo consistiu em nos atentarmos para a criação das primeiras imagens levantadas por nós. Deveríamos processá-las, ressignificá-las e transformá-las em possibilidades múltiplas de criação através de ritos de criação, articulação do criativo e levantamento de propostas de investigação partindo destas primeiras imagens, que obviamente seriam rearranjadas. Deveríamos lapidá-las em execução do movimento, da produção de energia e limpeza. Isto seria um ponto de partida para a prática onde desmembraríamos essas imagens em várias possibilidades, inclusive para a construção e composição dos exercícios práticos iniciados com esta proposta.

A FIGURA 3, reproduzida de meu diário de trabalho atoral, mostra-nos como tínhamos total respeito, os atores e direção, pelo espaço de ensaio. Nos primeiros meses de

ensaios nós mesmos limpávamos o espaço e o preparávamos para o trabalho; depois uma senhora foi contratada pela produção do espetáculo para preparar o espaço para nossa chegada. Ela morava nos fundos do DCE-UFG.

FIGURA 3 - Reprodução do desenho do Diretório Central dos Estudantes (DCE) onde ensaiamos e nos preparamos para a montagem de ‘Quatro Paredes’ de agosto de 2002 a março de 2003.



Fonte: Elaboração própria.

Era de suma importância tirar nossos calçados para não adentrarmos com as sujeiras trazidas da rua, como sinal de reverência ao espaço de produção. Nosso espaço de trabalho era basicamente, assim, criado em planta. Inicialmente começávamos o nosso trabalho tirando os sapatos, vestindo roupas apropriadas e deitando no piso do salão de ensaio, em silêncio e por respeito pelo local de trabalho. Ali, todos os dias, iniciávamos a preparação com um espreguiçamento do corpo. Em seguida, começávamos a nos movimentar em um espaço delimitado, sem cessar por todos os planos do corpo no espaço: baixo, médio e alto. Foram criados assim alguns exercícios diários e fixos que nos empenhamos a realizá-los como rituais de ensaio (FOTOGRAFIAS 11 a 16).

Estes eram assim definidos:

- a) Início dos trabalhos em círculo para criar um ritual de começo dos trabalhos;
- b) Relaxamento em estado zero: este exercício consistia em deitarmos no piso do salão de ensaio, concentrarmos na respiração e relaxarmos a musculatura para iniciarmos movimentações aleatórias e extracotidianas. O foco era o relaxamento através de bocejos pela inspiração e expiração, muitas vezes produzindo sons para sensibilização do aparelho fonorrespiratório;

FOTOGRAFIA 11 – Início do ritual de preparação atoral. Relaxamento em estado zero

Fonte: Lázaro Tuim.

- c) Começávamos o aquecimento ininterruptamente, movimentando todas as partes do corpo, em movimentos aleatórios e transitando pelos planos baixo, médio e alto. Eram utilizados saltos, quedas, recuperações, desequilíbrios e oposições. Após o aquecimento iniciávamos as sequências de alongamento em oposições: membros inferiores alongando-se em direção contrária a membros superiores, alongamento de pescoço, tronco e quadril, com base focada na coluna vertebral;

FOTOGRAFIA 12 – Ana Paula Carvalho em atividade de treinamento após espreguiçamento e relaxamento em estado zero

Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 13 - Atrizes Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho em exercícios plásticos



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 14 – Pedro Vilela e Bruno Peixoto em treinamento físico



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 15 - Pedro Vilela em exercícios de oposição



Fonte: Lázaro Tuim.

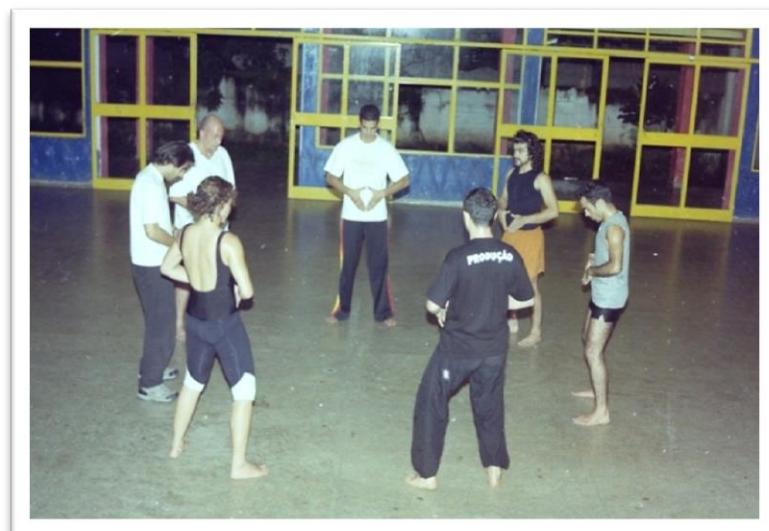
FOTOGRAFIA 16 – Bruno Peixoto em trabalho de oposições



Fonte: Lázaro Tuim.

- d) Trabalho com energia partindo do abdômen ou ativação do *koshi*, que quer dizer basicamente quadril. Focávamos uma tensão absoluta na região corporal, entre o umbigo e os órgãos genitais. Essa região era tensionada e relaxada através da respiração e da musculatura. As outras partes do corpo permaneciam relaxadas, entretanto produzíamos um tônus necessário para que não ficassem descuidadas (FOTOGRAFIAS 17 e 18);

FOTOGRAFIA 17 - Atores de ‘Quatro paredes’ em experiência com a produção de energia partindo do *koshi*

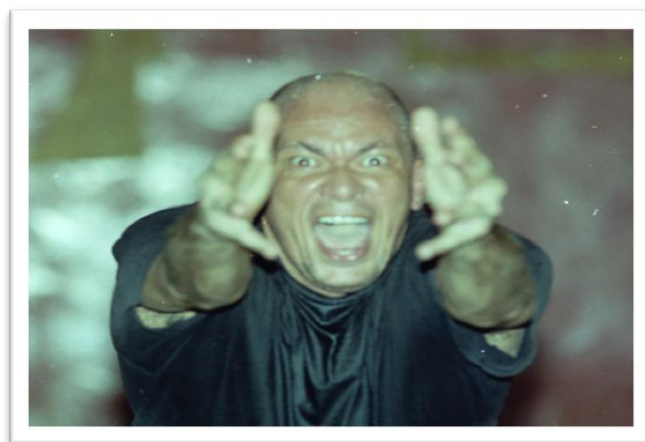


Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 18 - Atriz Ana Paula Carvalho em exercícios focando o quadril

Fonte: Lázaro Tuim.

- e) Energia excêntrica e concêntrica: que consistia em expandirmos o alongamento através de impulsos para o máximo que conseguíamos para fora e para dentro do umbigo. Este exercício sempre foi feito com uma produção imagética para auxiliar nas construções dos exercícios. Por exemplo: como se o ar estivesse nos comprimindo e estivéssemos lutando em oposição contra, ou se uma borracha nos comprimisse para os movimentos concêntricos e elásticos puxassem nosso corpo para extensão máxima de membros - exercícios excêntricos (FOTOGRAFIAS 19 e 20);

FOTOGRAFIA 19 – Pedro Vilela em exercício excêntrico

Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 20 – Bruno Peixoto em exercício concêntrico

Fonte: Lázaro Tuim.

- f) Exercícios de verbos de ação. Exemplo: socar, chutar, saltar, cair e levantar e em seguida repeti-los até construir uma coreografia e obviamente material para ser usado na cena (FOTOGRAFIAS 21 e 22);

FOTOGRAFIA 21 - Bruno Peixoto em exercícios de verbos de ação: rolar

Fonte: Lázaro Tuim.

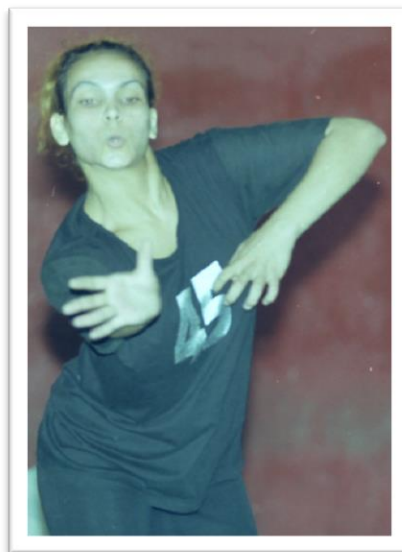
FOTOGRAFIA 22 – Pedro Vilela e Bruno Peixoto em verbos de ação: caminhar. Este exercício gerou a cena de entrada d'O Criado e Garcin, no inferno entre 'Quatro paredes'.



Fonte: Lázaro Tuim.

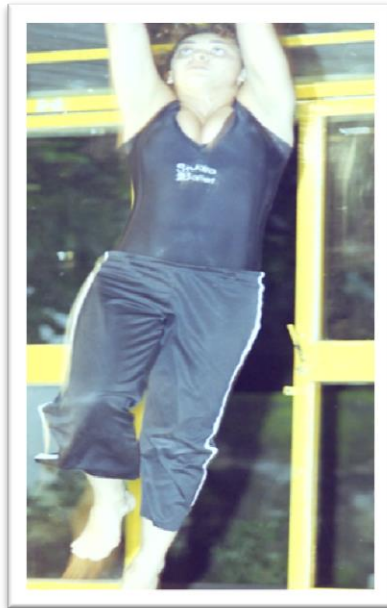
- g) Exercícios com foco nas fluências do corpo no espaço. Foram criadas danças pessoais com peso, leveza, duro, mole, forte, fraco e outras criações que auxiliavam na expansão do corpo no espaço. Eram focados em peso, ritmo e velocidade do corpo no espaço (FOTOGRAFIAS 23, 24 e 25);

FOTOGRAFIA 23 - Mayarah Pinheiro em exercícios plásticos de fluências do corpo no espaço



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 24 - Ana Paula Carvalho em exercícios plásticos de fluências do corpo no espaço



Fonte: Lázaro Tuim.

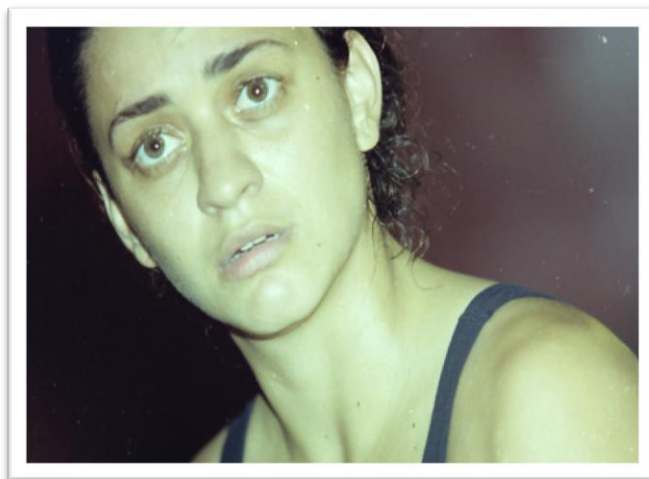
FOTOGRAFIA 25 – Bruno Peixoto em exercício de fluência do corpo no espaço em planos distintos



Fonte: Lázaro Tuim.

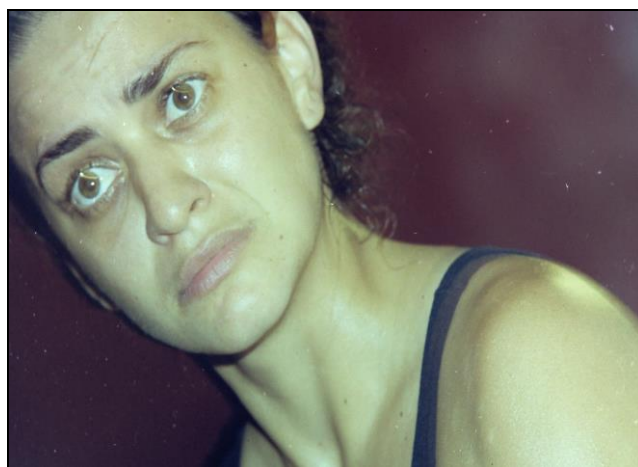
- h) Trabalho com a percepção da memória corporal, ou seja, executávamos exercícios físicos e refazíamos na tentativa de reproduzir o que era vivenciado, com um maior empreendimento de energia, do quando foi feito pela primeira vez;

**FOTOGRAFIA 26 – Ana Paula Carvalho em criação e reprodução de presença cênica.
Detalhe de rosto - A**



Fonte: Lázaro Tuim.

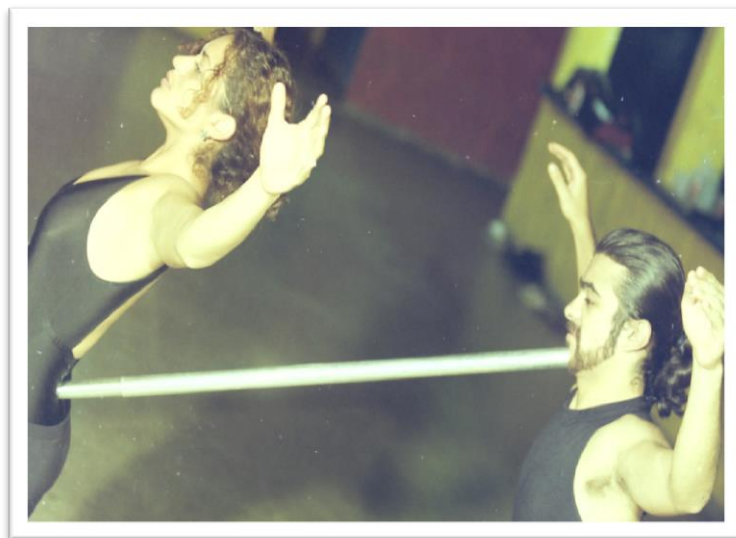
**FOTOGRAFIA 27 – Ana Paula Carvalho em criação e reprodução de presença cênica.
Detalhe de rosto - B**



Fonte: Lázaro Tuim.

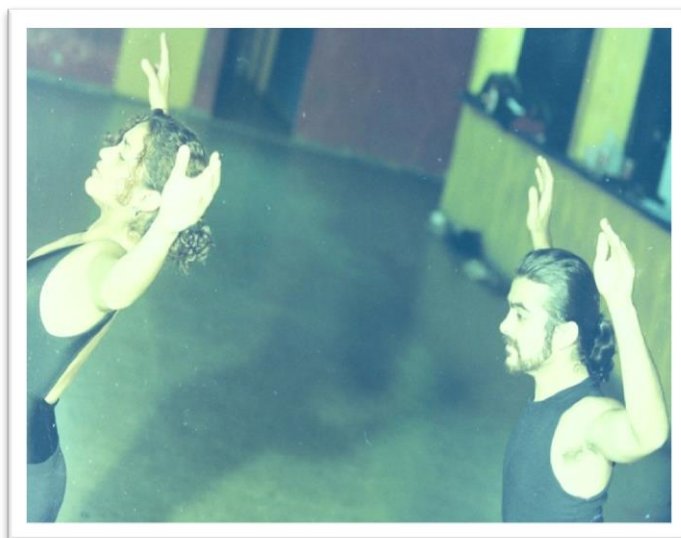
- i) Trabalho com o uso bastões de madeira para criação de partituras e em seguida, a repetição do exercício sem os bastões aumentando a carga de energia utilizada (FOTOGRAFIAS 28 a 35).

FOTOGRAFIA 28 - Experimentação de exercícios com uso de bastão por Ana Paula Carvalho e Bruno Peixoto - A

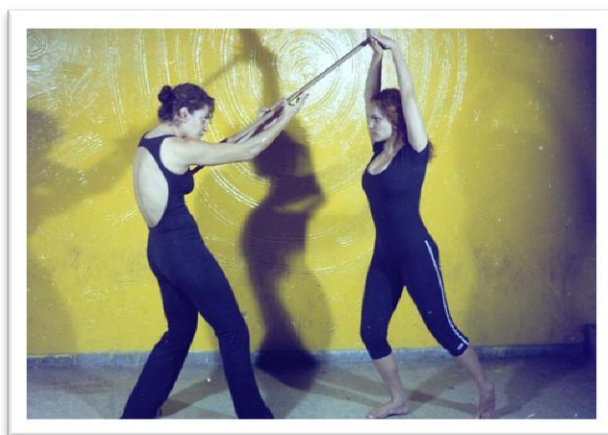


Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 29 - Experimentação de exercícios com uso de bastão por Ana Paula Carvalho e Bruno Peixoto – B



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 30 - Com o uso do bastão

Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 31 - Reprodução corporal após o uso do objeto para criação

Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 32 – Empreendimento de energia com o bastão



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 33 – Empreendimento de energia sem o bastão de madeira



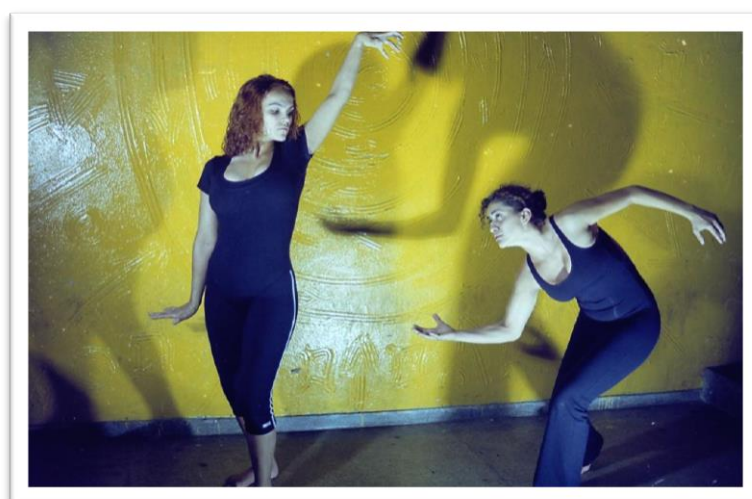
Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 34 - Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho em treino de criação de partituras com o bastão de madeira



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 35 - Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho em treino de criação de partituras sem o bastão de madeira. Essa cena originou o desprezo que Estelle tinha por Inês, personagens de ‘Quatro paredes’



Fonte: Lázaro Tuim.

Os exercícios citados anteriormente eram a base de nosso treinamento. Entretanto, para não nos enfastiarmos da repetição diária da proposta foram criados ‘exercícios flutuantes’, ou seja, exercícios que eram realizados para nos auxiliar na execução e envolvimento com o processo (FOTOGRAFIAS 36 a 42).

Estes exercícios eram feitos da seguinte forma:

- a) Exercícios de criação de partituras físicas compostas com cadeiras;
- b) Exercícios de centro de gravidade (cintura) e centro de leveza (peito), ou exercício da gueixa e do samurai ¹⁵;
- c) Exercício de manipulação e manipulador. Este exercício consistia em nos dividirmos em duplas e cada manipulador executava movimentos com o manipulado. Este deveria soltar o corpo e firmar nas posturas estanques e em seguida movimentar-se;

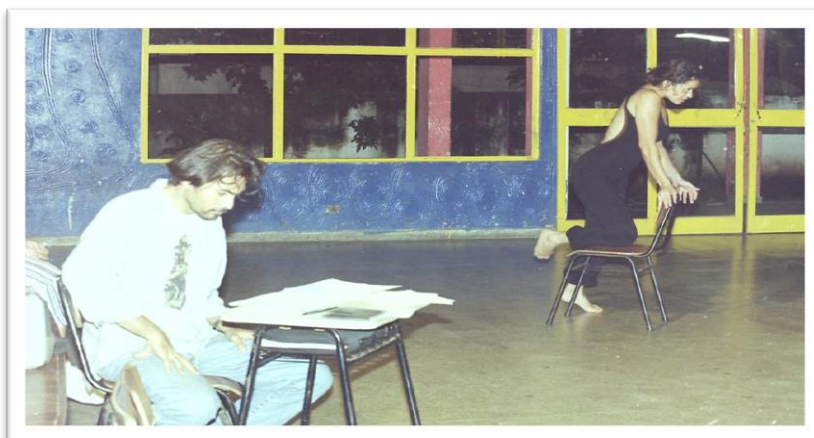
FOTOGRAFIA 36 - Bruno Peixoto sendo orientado pelo diretor Franco Pimentel



Fonte: Lázaro Tuim.

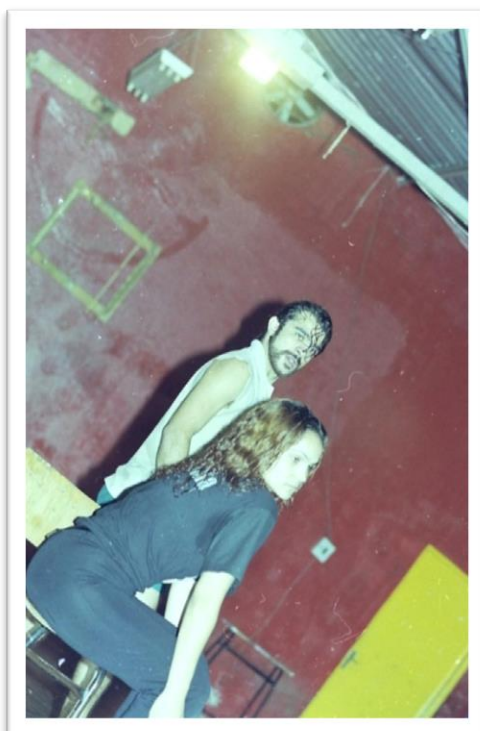
¹⁵ Estes exercícios foram baseados nas experiências de Rodolf Laban (1879-1958). Veja mais na obra: O domínio do movimento, traduzido no Brasil, por Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto, e editado em 1978 pela Summus Editora.

FOTOGRAFIA 37 - Ana Paula Carvalho sendo orientada pelo diretor Franco Pimentel



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 38 - Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto criando cenas com texto de 'Quatro paredes', com o uso das cadeiras



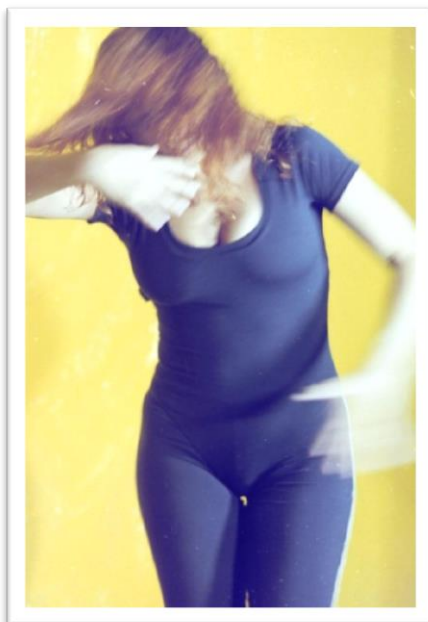
Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 39 – Bruno Peixoto em exercícios do samurai



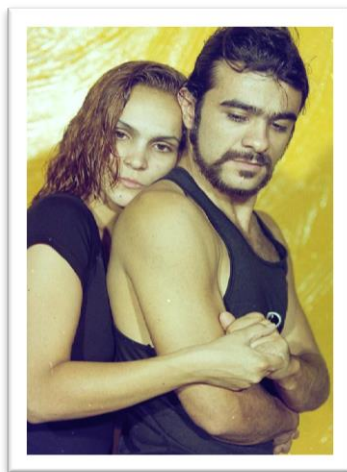
Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 40 – Mayarah Pinheiro em exercícios da gueixa



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 41 - Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto em exercícios que originaram a cena de sedução de Estelle por Garcin



Fonte: Lázaro Tuim.

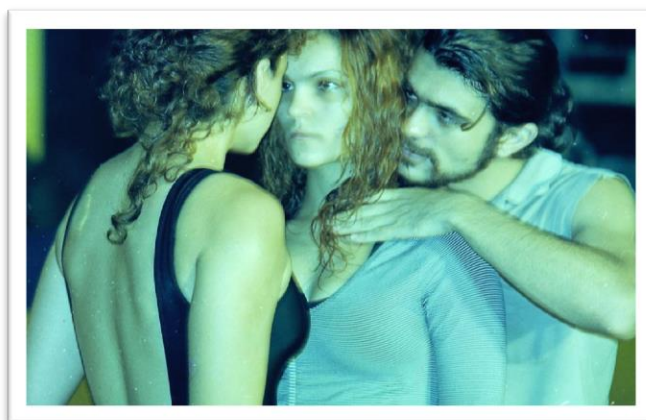
- d) Exercícios de improvisação de corpo a partir de um texto sem pontuação para criar partituras, movimentos e falas a partir da leitura sem pontuação. Veja proposta, na FIGURA 4, do texto “O cara esperando a mulher”:

FIGURA 4 – Texto digitalizado de meus pertences. Note que para compreensão dividimos o texto por barras e pontuamos para compreender algum sentido. Aqui foram criadas improvisações e partituras para a montagem por todos os quatro atores

Não vou agradecer a ninguém, tenho agido sozinho com os anos: tê-la, mantê-la, vê-la, mirá-la, notá-la, escutá-la, as vezes também espiá-la e esperá-la, como agora a espero/ como meu afeto angustiado, uma vergonha renovada a cada dia. ^{ex. pela vontade} minha obscenidade, o vício que nasce e acaba em mim sem que ela o conheça/ que o ignore, que ignore essa dependência que as coisas não mudam, não mudarão. ^{trabalhar} trabalhar com constância e então não mudam. trabalhar como eu gosto. a madeira tem nós mas é preciso que a ferramenta se mova com suavidade/ ainda com mais habilidade/ sem perder o controle. ^{Está} está ficando como eu queria. o ofício se adquire com o passar dos anos. ^{Domino} domino o formão e o afundo com prazer na madeira. ^{Seguro/ Preciso} seguro/ preciso/ vejo o nó/ me aproximo dele/ então com os dedos estudo sua resistência/ e então começo a trabalhá-lo. ^{Eu} a felicidade tem que haver nós/ há que desejá-los. eu termino uma maneira de esperar e de distrair a estúpida ansiedade/ desde o primeiro dia/ desde a primeira troca de palavras, até hoje mesmo a ilusão do princípio/ a paixão como começo/ convertida em hábito/ como tem que ser transformada em razão/ em ansiedade/ em ciúme, mas não sabe, nem saberá. ^{Não} não estragar tudo/ os anos passam e não se estraga. ^{me} me toma ou me deixa/ canta ou reclama/ é ela maldita/ seja maldita/ seja ela até hoje. ^{Ligado} ligado a ela/ cuidado/ a madeira cuidado/ me parece que aprendi sempre atento à escrita/ sem poder me libertar/ mas o que importa, humilhado, ante o vício que me une a ela, este sentimento abominável, absurdo, ridículo, que me une a ela. ^{Ninguém} ninguém sabe/ mantenho escondido como se não houvesse nada/ como se fosse uma história de convivência suportada com resignação/ porque minhas mãos aprenderam a dominar sem esforço a madeira/ a trabalhá-la, a poli-la/ a dar-lhe sentido e utilidade/ ^{Como} como agora que já acabei e estou contente: ^{Controlar} controlar/ dominar/ reverter a angustia contente terminei bem a tempo ela está chegando/ porá a chave na fechadura e entrará seu bendito mal humor agressivo. ^{Talvez} talvez dissimularei meu orgulho de artesão. ^{Como} põe a chave na fechadura. ^{Pode} como sempre esconderei o sentimento que poderia incomodar que poderia romper.

Fonte: Arquivo pessoal.

FOTOGRAFIA 42 – Ana, Mayarah e Bruno em exercício de manipulação que resultou em cena do espetáculo de embate entre Inês, Estelle e Garcin



Fonte: Lázaro Tuim.

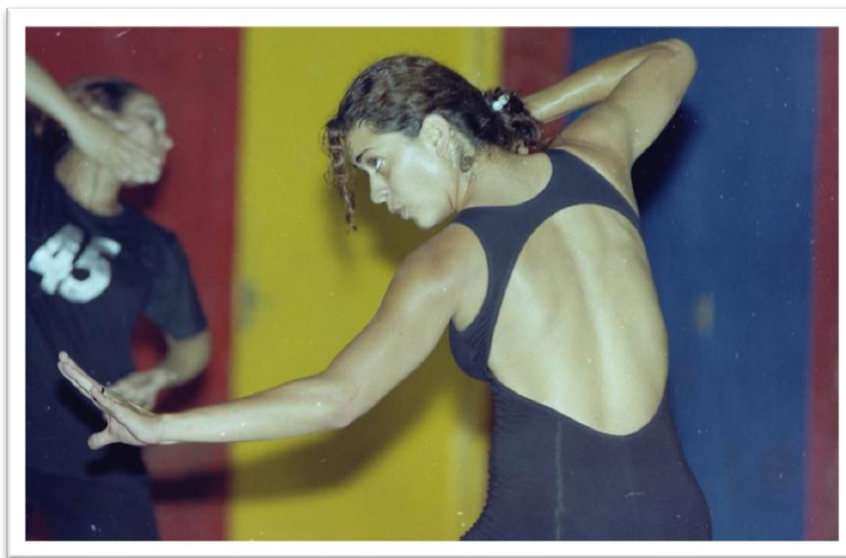
- e) Exercícios com criação de movimentos circulares e angulares (linhas retas)
(FOTOGRAFIAS 43 e 44);

FOTOGRAFIA 43 – Bruno Peixoto em movimentação de exercícios angulares e circulares



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 44 – Mayarah e Ana em movimentação de exercícios angulares e circulares



Fonte: Lázaro Tuim.

- f) Exercícios de palhaços em espaços variados. Exemplo disso, eu e Pedro fizemos uma improvisação de uns 60 minutos de uma situação que se passava de duas figuras *clownescas*, em um supermercado (FOTOGRAFIAS 45 e 46);

FOTOGRAFIA 45 – Pedro Vilela e Bruno Peixoto em criação de clows para o trabalho de ‘Quatro paredes’



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 46 – Pedro Vilela em criação de *clows* para o trabalho de ‘Quatro paredes’



Fonte: Lázaro Tuim.

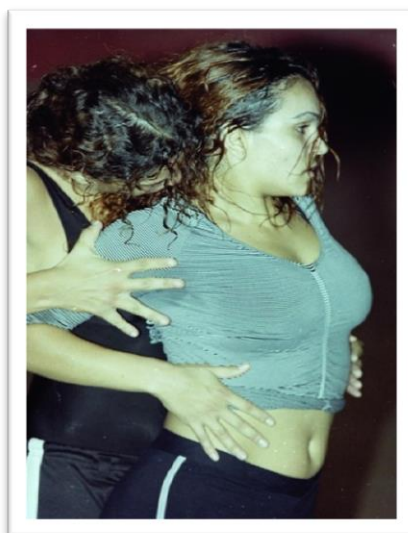
- g) Improvisação através do tango (dança) que era ministrado pela professora Adriana Rodovalho (FOTOGRAFIAS 47 e 48; FIGURA 5 e FOTOGRAFIA 49);

FOTOGRAFIA 47 - Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho dançando tango para criação de seus personagens Estelle e Inês - A



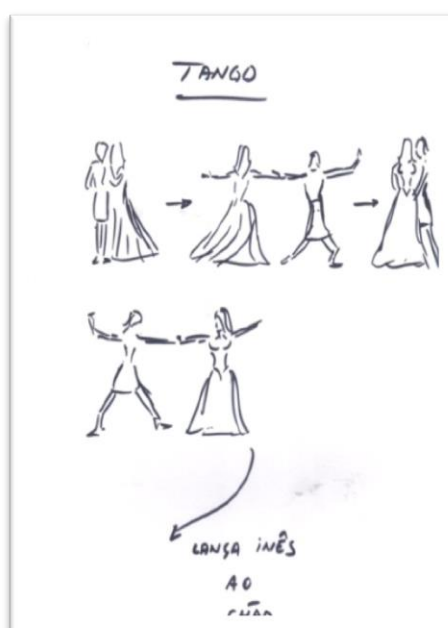
Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 48 - Mayarah Pinheiro e Ana Paula Carvalho dançando tango para criação de seus personagens Estelle e Inês - B



Fonte: Lázaro Tuim.

FIGURA 5 – Desenhos recolhidos nos diários de Ana Paula Carvalho



Fonte: Arquivo pessoal de Ana Paula Carvalho

FOTOGRAFIA 49 – Mayarah e Bruno em criação de cena com tango

Fonte: Lázaro Tuim.

- h) Criação de movimentos através de mimese corpórea, de obras de arte fossem estas, esculturas, afrescos, telas pintadas e fotografias que eram escolhidas por nós (FIGURA 6 e FOTOGRAFIA 50).

FIGURA 6 – Quadro intitulado ‘A corrida dos irmãos Biglen’, de Thomas Eakins

FOTOGRAFIA 50 – Bruno em mimese corpórea de ‘A corrida dos irmãos Biglen’

Fonte: Lázaro Tuim.

- i) Exercício do dedo na tomada era feito, quando estávamos exaustos para retomarmos a energia e a sua pulsação no corpo (FOTOGRAFIAS 51 e 52).

FOTOGRAFIA 51 – Exercício do dedo na tomada

Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 52 - Quando estávamos com muito sono e cansados executávamos o exercício do dedo na tomada para continuarmos o trabalho madrugada adentro. Atores, da esquerda para a direita: Marcelo di Castro, Pedro Vilela, Mayarah Pinheiro, Bruno Peixoto, Weyder Moreira e Ana Paula Carvalho



Fonte: Lázaro Tuim.

- j) Exercícios de partitura facial. Cada ator executava por volta de 20 das expressões criadas (FIGURAS 53 a 56);

FOTOGRAFIA 53 – Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Pedro Vilela



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 54 – Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Bruno Peixoto



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 55 – Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Mayarah Pinheiro



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 56 – Partituras faciais de exemplos de máscaras criadas para a encenação: Ana Paula Carvalho



Fonte: Lázaro Tuim.

Em meu diário de trabalho encontrei essas metas de trabalho e replico a ideia do que era o levantamento, do que foi trabalhado durante o processo de ‘Quatro paredes’:

- a) Qualidade gestual;

- b) Planos alto, médio e baixo;
- c) Saltos, quedas, desequilíbrios e oposições;
- d) Verdade nas sensações das personagens, mesmo com a criação de partituras físicas e palavras faladas serem criadas separadamente;
- e) Produção intensa de energia e foco na tonicidade muscular;
- f) Abdômen ativado;
- g) Corpo total trabalhando na cena;
- h) Preparação e resistência corporal;
- i) Respiração;
- j) Substituir clichês de representação por movimentos extracotidianos;
- k) Ritmo.

O objetivo desta montagem de ‘Quatro paredes’ foi absolutamente investigar este treinamento corporal no que tange a presença cênica do ator no palco. A criação de um corpo que emita presença cênica em estado de alerta, usando o máximo de energia em um mínimo de esforço; e acredito que nós quatro, os atores principais de ‘Quatro paredes’, conseguimos um resultado intenso e dedicado. Sentimos o nosso trabalho em cena sem tanto esforço e sobreposição de limites. Executávamos o espetáculo com maestria e afinco.

Em nosso planejamento de trabalho foi criado um repertório individual de matrizes corporais através de partituras físicas e da experiência com o jogo e a improvisação. Foram criadas pequenas propostas de repertório de movimentos e gestos compostos por cada ator. Assim, cenas foram criadas paulatinamente, onde nós atores realmente e fortemente fomos jogadores e criadores nesta montagem teatral.

Estas cenas eram compostas pela conexão entre as composições do trabalho individual atreladas ao trabalho coletivo. Eram encaixes perfeitos para a criação de marcações. Ou, pelo menos, conseguia nos mostrar sua força de composição. Foram montados ‘quebra-cabeças’ de encaixes e desencaixes com os corpos dos atores para levantamentos de cena. Um emaranhado ilógico que nos fazia sentido em segundo momento, pois éramos acostumados a montar espetáculos linearmente com começo, meio e fim. Uma trajetória de andamento da encenação, com total foco na ação atoral. Assim pode ser conferido nos desenhos de Ana Paula Carvalho pois eram levantadas primeiramente nossas variadas partituras físicas.

FIGURA 7 – Desenhos do diário de Ana Paula Carvalho. Matrizes criadas por ela durante o processo de ensaio de Quatro Paredes. Na sequência matrizes: Bebê, Súplica, Afastamento, Aflição, Reza, Demônio, Anjo e Bobo



Fonte: Arquivo pessoal de Ana Paula Carvalho.

Nossas criações eram desenvolvidas pelo nosso esforço e criatividade. A figura do diretor era apenas como um agregador, estimulador e organizador das propostas levantadas. Sentimo-nos como peças fundamentais no ‘tabuleiro’ do jogo da encenação, com um trabalho que buscamos arduamente, em longos e exaustivos trabalhos corporais, de resistência física, de composição plástica e poética durante os ensaios de ‘Quatro paredes’. Nosso inferno particular, que transitava entre a realidade e a ficção. Criávamos uma coreografia através das partituras cênicas levantadas. Assim era construído o trajeto ou a estrutura alicerçada de marcações pelo espaço e tempo da cena.

Após este melindroso trabalho era acrescentado o texto escrito e adaptado com os excertos. E aí outro mecanismo era instaurado. As partituras físicas criadas por nós, atores, por nosso repertório individual, eram acopladas ao texto adaptado para criar significados posteriores e descobrirmos seu sentido, em um terceiro momento. Fui primeiro espectador do trabalho de meus colegas de cena e auxiliei, inclusive, na composição de cenas. Era um primoroso exercício orientado pelo diretor e abarcado pelo processo. Aproveitando para afirmar que fomos, neste processo, atores compositores e ativos criadores.

É importante salientar que estas partituras físicas criadas não eram apenas poses paralisadas, posturas estanques, esculturas corporais inertes, ou formas sem sensações e emoções. Era um ponto de partida latente, pois estes fragmentos corporais isolados de movimentação poderiam ser inseridos em vários trechos da encenação, criando uma coreografia, uma trajetória do começo ao fim do espetáculo cênico, em movimentos, apesar de sua montagem não seguir esta ordem. Um jogo de criação de sentidos e até das desconstruções deste. Um trajeto que conhecíamos do início até o final da montagem, quando foi apresentada ao público.

Criação de um caráter artesanal e investigativo de nossas trajetórias no palco e com uma firmeza e domínio do caminho do espetáculo sentido por nós, atores imersos na proposta cênica. Senti-me potente, forte, particularmente trabalhador de meu corpo, meu instrumento de criação. Esta foi uma obra teatral que participei com mais certeza de meu desempenho como ator, devido aos intensos preparativos para tal. E posso afirmar que meus colegas de montagem corroboram esta afirmação.

O que foi impressionante no processo foi o quanto estas partituras físicas restauradas e acopladas a um texto falado evidenciam o quanto o trabalho do ator se torna mais fixado e concreto no andamento da encenação. Ele se torna mais seguro na sua trajetória, no seu domínio de cena. A voz como extensão do corpo, o corpo como extensão do processo e tudo articulado para a experiência estética.

4.3 A APRESENTAÇÃO DO RESULTADO DA ENCENAÇÃO

Fizemos a primeira leitura do texto de Jean Paul Satre, ‘Entre quatro paredes’ no ano de 2002, e este só foi retomado após cinco meses de prática e, neste primeiro contato com o texto escrito, interessamos em construir um espetáculo que fosse capaz de incomodar o sentido cristão do que era compreendido sobre inferno por quem o assistisse. Assim começaríamos a evidenciar nossas propostas quanto à recepção.

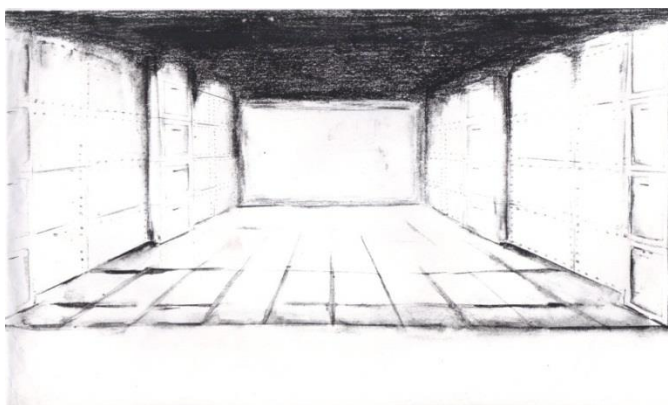
O texto de Jean Paul Sartre trata de três personagens: Garcin, Estelle e Inês levados pelo personagem O Criado a permanecerem eternamente em um salão após sua morte e ali se definirem *ad infinitum*. Estes personagens foram compostos pelos atores Bruno Peixoto, Mayarah Pinheiro, Ana Paula Carvalho e Pedro Vilela, respectivamente.

A presença do outro e o encarceramento eterno era o inferno proposto pela dramaturgia para firmar as propostas conceituais do existencialismo difundido pelo seu filósofo dramaturgo, Jean Paul Sartre. Ali, entre as quatro paredes, sendo uma delas voltada para o público, torturariam-se pela presença do outro, por toda a eternidade, através deste recorte momentâneo de perturbação que sofreram, sofrem e sofrerão estes personagens enclausurados no imaginário memorável de ‘Entre quatro paredes’.

O espaço ficcional era o inferno existencial de Sartre, para corroborar com a frase dita por Joseph Garcin: O inferno são os outros! Frase esta tornada célebre para identificação do existencialismo proposto pela dramaturgia de Sartre. Essa proposta espacial foi criada pelo cenógrafo Wagner Gonçalves com a supervisão de Franco Pimentel, baseando-se em um salão com três cadeiras, sendo uma branca, uma vermelha e uma azul, que são as cores da bandeira da França, país de Sartre.

Utilizávamos também o bidê de Duchamp¹⁶ para tratar de questões sobre o que é obra de arte. Além disso, todo o espaço da cena era envolta por um tule que criava uma dimensão fantasmagórica e por onde os dramaturgos Brecht, Nelson Rodrigues e Shakespeare, interpretados por Weyder Moreira, Alexandre Mendes e Marcelo di Castro, respectivamente, manipulavam os personagens Inês, Estelle e Garcin. Foi criado um piso quadriculado que dava a dimensão de um tabuleiro de xadrez onde os personagens se perseguiam durante todo o andamento da peça. A FIGURA 8 apresenta o primeiro esboço do cenário criado por Franco Pimentel e a FOTOGRAFIA 57 traz o cenário em maquete construída pelo cenógrafo Wagner Gonçalves

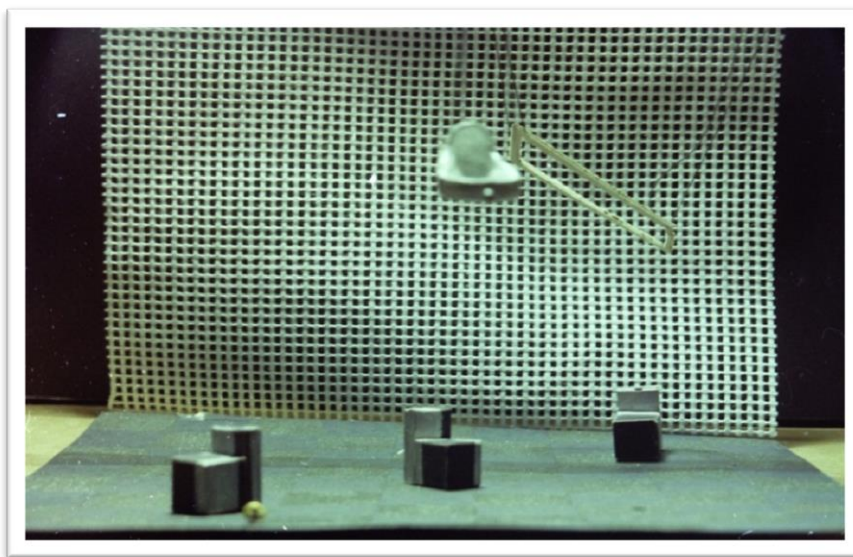
FIGURA 8 – Primeiro esboço de cenário de Franco Pimentel



Fonte: Arquivo pessoal de Franco Pimentel.

¹⁶ Marcel Duchamp (1887 -1968) foi um pintor, escultor e poeta francês que inventou os *readymade*. É um dos precursores da arte conceitual e introduziu a ideia de *readymade* como objeto de arte, como seu famoso bidê.

FOTOGRAFIA 57 - Cenário em maquete feita pelo cenógrafo Wagner Gonçalves



Fonte: Lázaro Tuim.

A trilha sonora foi construída com uma compilação de músicas de tango, desconstruções sonoras, gravação de *offs* e músicas incidentais variadas todas reconstruídas para a cena. A luz era tendenciosamente com cores quentes e criando um jogo de luz com a porta suspensa quando acontecia a fatídica entrada de cada personagem. Além disso, foram usados vídeos que foram projetados na tela de tule ao fundo da caixa cênica.

O figurino foi composto por Robson Parente e Dona Marieta. O interessante desta proposta foi que todos os figurinos foram compostos com elastano, que esticavam, dando, aos nossos movimentos, total desprendimento. A FIGURA 9 a apresenta os desenhos iniciais do figurino.

Através de trilha sonora impactante no que tange ao volume ensurdecedor e à desconstrução sonora, atores nus e seminus, vídeos em cena, cenografia fugindo do naturalismo ou realismo da cena¹⁷, objetos que representam outras coisas, como era o caso de uma bola vermelha que usávamos na mão como uma faca de cortar papel – ressignificação funcional do objeto (FOTOGRAFIA 58).

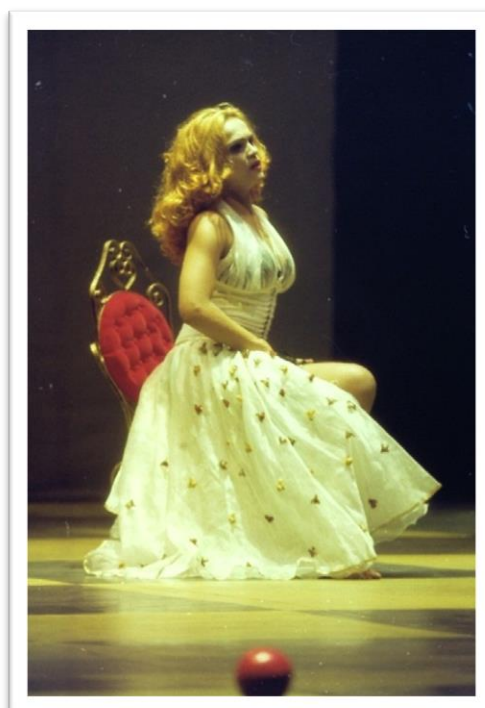
¹⁷ A partir da segunda metade do século XX, as concepções estéticas que nortearam o ideário romântico começaram a perder espaço. Uma nova tendência, baseada na trama psicológica e em personagens inspirados na realidade toma conta da literatura ocidental. Estava inaugurado o Realismo /Naturalismo.

FIGURA 9 - Primeiras ideias de figurino. Alguns detalhes permaneceram, entretanto foram modificadas cores e detalhes. Desenho de Franco Pimentel para Estelle, Garcin e Inês, respectivamente



Fonte: Arquivo pessoal de Franco Pimentel.

FOTOGRAFIA 58 – Estelle próxima ao objeto chamado a ‘faca de cortar papéis’. Uma bola vermelha que hoje é uma marca dos espetáculos da Cia Mínima. Em todos os espetáculos é colocado este objeto como marca registrada da companhia teatral



Fonte: Lázaro Tuim.

A maquiagem foi carregada de palidez e escurecimento de sombras negras nos olhos, dando um ar soturno aos personagens, como se vê na FOTOGRAFIA 59.

FOTOGRAFIA 59 – Ana Paula Carvalho, Mayarah Pinheiro e Bruno Peixoto – os personagens



Fonte: Lázaro Tuim.

Outra iniciativa de nosso diretor, Franco Pimentel seria não oferecer ao público imagens simples e triviais que seriam conhecidas da plateia no cotidiano. Deveríamos estimular sua criatividade e imaginação através de símbolos, cores, sons, luzes e desconstrução da realidade. Nós, atores, estávamos nos dedicando exclusivamente à arte da interpretação no ano de 2002. Aquele seria o momento ideal. Todos os quatro atores possuíam uma experiência instigadora e inspiradora e, no momento da montagem, o que nos impulsionava era estarmos juntos para contracenarmos e compormos os personagens fascinantes e intensos de Jean Paul Sartre. As ideias do diretor Franco Pimentel nos incitavam a criarmos variado material individual para, em seguida, ser utilizado na montagem. Descobrimos, assim, uma forma de processo criativo diferente do que nos era comum: decorar o texto, ensaiar e levar para cena.

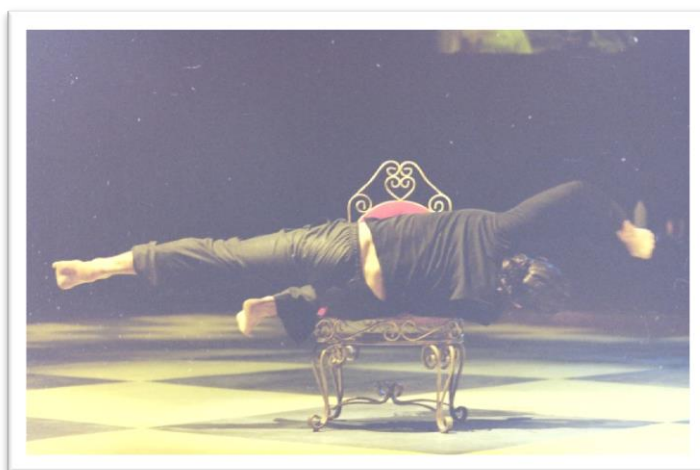
Sentíamos-nos, como traduz Bonfitto (2002, p. 142), “[...] diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas pensar o fazer”. Através destas palavras de Bonfitto percebemos o quanto seria e é importante, para a figura do ator,

pesquisador e crítico de seu trabalho enquanto práxis, compreender o fazer e analisar o seu fazer, criticar e apurar sua técnica individual. Era esse meu propósito e de todos nós que participamos da montagem. Estávamos atentos e prontificados a seguir com a ideia de sermos atores compositores. Éramos os primeiros cinco artistas cênicos envolvidos nesta proposta incerta: quatro atores e um diretor, entretanto, repletos de interesse particular e coletivo de mudarmos nossa postura frente à arte da atuação na cidade de Goiânia.

Foram feitas apenas quatro apresentações em Goiânia, Goiás. Nosso treinamento físico e criação prática seriam auxiliados pelo estímulo do agora, do encontro, do exercício teatral, do jogo, do contato com o outro, da criatividade e imaginação, do fluxo e da improvisação em esfera ritualística. Estes elementos nos interessavam primordialmente, até sem compreender que eram estes filtros conceituais citados agora, durante o delineamento desta pesquisa por onde analiso a proposta da preparação atoral: ritual, fluxo, jogo e improvisação. Iniciamos o aprofundamento prático de preparação atoral que nos interessa como objeto de um estudo de caso desta dissertação de mestrado.

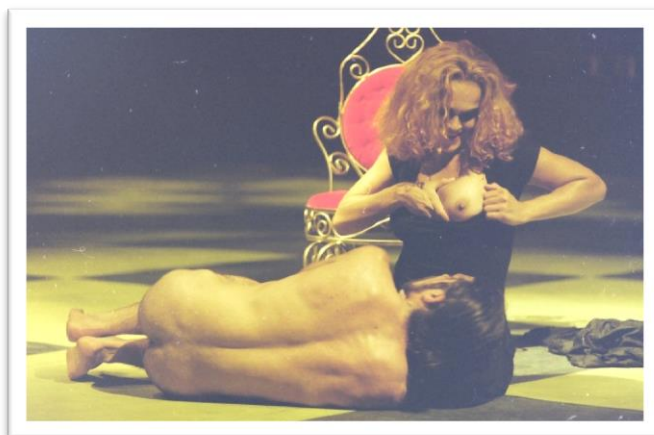
Os espetáculos forma de conduta bem distinta um do outro, no que diz respeito à realização e encenação. Primeiro fizemos uma pré-estreia chamado de ‘Quatro paredes’ - A (FOTOGRAFIAS 60, 61 e 62). Ainda não havia finalizado as entregas de figurino e cenário. Foi uma experimentação para análise para a suposta apresentação de ‘Quatro paredes’ B e C.

FOTOGRAFIA 60 - Encenação de ‘Quatro paredes’ – A



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 61 - Encenação de 'Quatro paredes' - A



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 62 - Encenação de 'Quatro paredes' - A



Fonte: Lázaro Tuim.

A apresentação de 'Quatro paredes' - A, nos permitiu sentir e perceber quais foram os problemas, as dificuldades e as possíveis manobras para a apresentação do tão sonhado espetáculo no Teatro Goiânia. Foram apresentadas duas sessões de estreia, uma no sábado e uma no domingo. A primeira sessão foi extremamente estressante, pois houve um atraso de 1h20min do horário previsto para a apresentação no Teatro Goiânia devido à montagem da parafernália cenográfica, o que e nos deixou, o elenco, em estado de estresse absoluto. Já sentíamos que o espetáculo não possuía um coordenador prático e capaz de lidar com as intempéries da própria proposta. Não existia produção e nosso estado era de desorganização criativa. Entretanto, o espetáculo foi apresentado e surpreendeu a todos nós e grande parte do público que acompanhou a espera para o acompanhamento da apresentação e visualização pública do processo.

Ainda houve a apresentação do espetáculo ‘Quatro paredes’ – C, do qual não temos registro fotográfico e que foi a última apresentação antes da derrocada geral e ‘enterro’ do espetáculo. Percebo que o processo dessa forma muito me interessa, mais do que o andamento do espetáculo e sua trajetória. A proposta se perdeu em apresentações cada vez mais insanas e desorganizadas, com atrasos inconcebíveis e geração de desafeto e desligamento de todo o coletivo, com exceção da presença de Pedro Vilela, que permanece até os dias atuais na Cia. Mínima. Seguem algumas fotografias¹⁸ da memorável apresentação de ‘Quatro paredes’ - B para visualização do leitor desta magnífica experiência (FOTOGRAFIAS 63, 64 e 65).

FOTOGRAFIA 63 – Apresentação de duas sessões de ‘Quatro paredes’ - B no Teatro Goiânia



Fonte: Lázaro Tuim.

¹⁸ Decidi não fazer nenhum tratamento nas fotos desta dissertação para mostrar a originalidade e mostrarmos a captação e imagens da época, que era feita por filme fotográfico e sem muitas técnicas de tratamento digital.

FOTOGRAFIA 64 - Apresentação de ‘Quatro paredes’ B – Teatro Goiânia



Fonte: Lázaro Tuim.

FOTOGRAFIA 65 - Apresentação de ‘Quatro paredes’ B – Teatro Goiânia



Fonte: Lázaro Tuim.

4.4 OS EFEITOS DA MONTAGEM NO ELENCO

Atualmente a Cia. Mínima mantém, da primeira formação, apenas Pedro Vilela como ator e Franco Pimentel como diretor, desde a montagem de ‘Quatro paredes’. O que comprova uma transmutação na ordem perseguida e uma ressignificação deste processo único e transgressor para todos os envolvidos. Por isso, minha certeza em relatar e analisar este como um processo crucial de investigação cênica em Goiânia. Da preparação prática e investigativa à cena.

Quando o espetáculo foi finalizado não permiti que a vivência do processo se perdesse e fundei a Cia. Contracena, juntamente com outros dois companheiros de processo de ‘Quatro paredes’, Weyder Moreira e Mayarah Pinheiro, e uma produtora-atriz convidada, Fernanda Fernandes. Nesta companhia colocamos todo nosso olhar e a experiência obtida no processo com a Cia Mínima em cheque. Montamos um espetáculo a partir de José Rubens Siqueira chamado ‘As irmãs siamesas’, onde trabalhei como diretor teatral e me dediquei a desvendar elementos vivenciados no processo de ‘Quatro paredes’ (FOTOGRAFIA 66). Nossa proposta foi harmônica e de dedicação tanto quanto a proposta experimentada com a Cia Mínima.

FOTOGRAFIA 66 – única foto que restou das apresentações do espetáculo ‘As irmãs siamesas’, direção de Bruno Peixoto e atuação de Mayarah Pinheiro e Fernanda Fernandes



Fonte: Arquivo pessoal.

Precisávamos sistematizar um processo que contemplasse nossos anseios, a partir da compreensão de nosso corpo, nossos limites, qualidades, levantamento de materiais corporais, partituras físicas criadas e fixadas, e que pudessem ser restauradas quando precisássemos. A vivência da montagem após as entrevistas com os atores teve um efeito na trajetória dos quatro atores envolvidos, que são apontados nesta investigação, não só artisticamente, mas pessoalmente. A seguir trato de uma comparação entre a trajetória de dois atores que participaram do espetáculo.

Segundo relato da atriz Mayarah Pinheiro, em entrevista concedida a mim:

[...] foi devido à imaturidade pessoal de cada um que estava envolvido no processo; de nossas fraquezas espirituais com temáticas que tratavam de coisas tão delicadas como é tratado no texto do Sartre. Isto foi uma das causas responsáveis por minha conversão como evangélica. Muitas coisas que eu fazia lá eu não concordava mais, porém eu fazia. Estávamos muito ligados naquele momento. Todos trabalhando juntos. Penso que o Franco mexeu com coisas que não estava preparado para mexer, ele não tinha maturidade espiritual também. Uns responderam através de lágrimas, outros com depressão, outros através da raiva, da revolta e até com a morte. Não suportaram o baque. ‘Quatro paredes’ foi um espetáculo confuso, um balaio de loucura, mas fez cada um tomar um rumo. Talvez seja esta tua maior virtude (Mayarah emocionada ao lembrar, chora). Aquele salão do espetáculo de ‘Quatro paredes’ foi um purgatório. Um suplício que, depois de ter vivido, cada um seguiu a sua vida. Estas memórias são muito fortes pra mim (continua chorando)¹⁹.

Ou seja, a percepção do processo desencadeou uma mudança em sua trajetória. A atriz atualmente está afastada dos palcos profissionais e atua eventualmente em performances na igreja onde congrega – *Life Igreja Batista*, situada na Avenida Leopoldo de Bulhões com Rua 1013, no Setor Pedro Ludovico, em Goiânia. Entretanto, foi possível perceber, por sua postura corporal durante a entrevista, seu grande envolvimento com estas memórias. Estava inquieta, nervosa, apertava as mãos com força e, aparentemente, falar sobre aquele passado era difícil; observei sua voz trêmula ao acessar as memórias recalcadas. O processo teatral lhe causou tão forte impacto que as recordações lhe causaram emoções intensas, fazendo-a chorar copiosamente.

Posteriormente soube de seu retorno aos palcos, trabalhando com Luiz Roberto Pinheiro em seu espetáculo, montado em 2014, chamado ‘Branca de Neve e os sete anões’. Um retrocesso no tempo para o recomeço da sua carreira, pois me recordo que seu maior sonho era abandonar o projeto escola para trabalhar em grandes espetáculos experimentais, grandes montagens de clássicos da literatura dramática mundial. Ela retomou sua carreira a

¹⁹ Entrevista concedida pela atriz Mayarah Pinheiro a mim, no dia 28 de janeiro de 2014, em Aparecida de Goiânia.

partir de um ponto anterior, como se quisesse saltar o processo que vivenciou conosco na montagem da Cia. Mínima. Como se quisesse esquecer tudo aquilo vivenciado. Ela afirma que aquele momento de fazer parte de ‘Quatro paredes’ foi, ao mesmo tempo, um tormento e uma grande escola. Ao mesmo tempo, que aceita a proposta, a rechaça. A proposta, segundo a atriz, é avassaladora e traz reminiscências destruidoras para seu emocional, pois na entrevista chorou em diversos momentos. Ela recorda que poderia ter feito alguma coisa para ajudar a salvar a vida dos atores Alexandre Mendes e Ana Paula Carvalho que se suicidaram logo depois do processo e apresentação da obra.

A memória do que Mayarah Pinheiro chama de ‘imaturidade espiritual’ é mostrada por sua postura corporal quando fala do processo. Aperto de mãos, enrugadas de testa, pequenas tensões pelas partes periféricas de seu corpo à medida que vai relembando questões que experimentou no coletivo e que muito desordenaram seu íntimo, segundo ela mesma. Questões relacionadas à profissão de atriz e à proposta corporal do espetáculo ‘Quatro paredes’. Porém, durante a entrevista percebo um encantamento em seu tom de voz e em seu discurso quando relembra dos exercícios, dos esforços e dos ensaios de madrugada. ‘Quatro paredes’ foi algo surpreendente em sua carreira naquele momento, como ela mesma afirmou na entrevista.

Já Pedro Vilela assume sua dedicação e veneração à Cia. Mínima e apresentou, em sua entrevista, uma emoção forte mediante as lembranças do processo vivido. Afirma que até hoje não consegue trabalhar com outras propostas. É o único integrante daquele processo que permanece até os dias atuais trabalhando com a Cia. Mínima e com o diretor Franco Pimentel. Segundo Pedro Vilela:

Eu queria ter falado o que o ‘Quatro paredes’ trazia no texto, esta motivação foi fundamental. Eu precisava contar aquela história para o mundo. A mola propulsora do trabalho é aquilo que queria dizer ao público. O encontro contigo, Mayarah e Ana Paula foi um encontro raro. Aqueles ensaios de madrugada, o tanto de suor, de dedicação eu só vivi ali aquela entrega corporal no DCE para montar o Quatro. Foi um encontro que tinha que acontecer. Existia uma entrega dos quatro atores no mesmo nível de exigência. Não tinha ninguém melhor que ninguém. Estavam todos na garra, na raça. Eu nunca vivi um processo igual aquele, nem depois de tempos que trabalho na Mínima. O Franco conseguiu algo tão particular entre nós e de esforço sobrenatural para um projeto sonhado que foi válido demais. Nada foi igual depois. Não era só um trabalho físico. Era um envolvimento físico, emocional e espiritual. Nós estávamos buscando um algo que eu não sei ainda o que é. Alguma coisa para além daquilo. Nossa energia (dos quatro) estava numa intensa sintonia. Nossa energia era potente demais. Nosso corpo se transfigurou. No espetáculo ‘Quatro paredes’ poderia ter sido tirado o cenário, os frangos crus despenados e pendurados, os vídeos projetados que nós [os quatro atores] éramos a essência primordial. Mas, o Franco no princípio ele sempre agrega e depois se você não tiver força de vontade, você não continua e nós fomos muito longe. Eu, você, Mayarah e

Ana. Nós éramos equilíbrio. Éramos os quatro: a força, a determinação, a curiosidade e a maleabilidade para transgredir o que queríamos²⁰.

Então, o processo foi de grande valia. Uns continuaram, outros tomaram novos rumos, outros se foram para outra dimensão, mas a memória do processo se tornou legítima no registro da história do teatro de grupo em Goiânia. Sua proposta investigativa e sistemática foi pontual no momento, no que tange à criação, experimentação e vivência dos exercícios atoriais, variados e criados especificamente para a construção do processo de montagem do espetáculo ‘Quatro paredes’. Isso me impulsionou a registrá-lo através desta pesquisa. Inclusive para enterrá-lo e sair desse luto experimentado em minha carreira.

²⁰ Entrevista com o ator Pedro Vilela concedida a mim no dia 23 de janeiro de 2014.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste encontro para a produção do espetáculo ‘Quatro paredes’ o elenco teve a oportunidade de compartilhar um intenso processo de investigação, de preparação corporal física e intelectual e da observação da maturação de um espetáculo que foi marcante em nossas carreiras. E posso afirmar, em nossas vidas, mediante o que o destino iria traçar junto a todos nós, referindo-me a todo o elenco.

Nossa experiência coletiva era o que interessava. O que iríamos produzir desse encontro entre artistas e modificar a situação em que nos encontrávamos naquele ano de 2002 foi nossa utopia maior. Trazer ao público goianiense um processo de criação de grupo, onde pudessemos investigar a arte de ator por um viés focado na ação física. O corpo criativo e autônomo. Uma proposta baseada na composição de partituras físicas e sua conexão com a palavra falada. Um jogo de criação entre textos, silêncios, corpos e falas.

A importância da criação de coletivos,

[...] talvez tenha sido o ator o alvo de maior atenção nas últimas décadas. Por/para ele forjou-se, sob as capas de diferentes treinamentos psicofísicos, a ideia de uma pedagogia que o conduzisse efetivamente para o centro do processo [...], todas as propostas para o desenvolvimento do ator fundam-se, independente da profundidade, no terreno sólido de um projeto estético. (GARCIA, 1992, p. 37).

Silvana Garcia nos chama atenção, nesta citação, para o quanto o ator e sua dedicação a um coletivo afirma sua identidade de trabalho e leva a cabo suas experiências estéticas neste último século. Articulação experimental que se tornou uma prática reflexiva da atuação e finalizada na sua articulação com o público através deste coletivo chamado Cia. Mínima. A proposição só é verdadeira quando funciona e esse processo efetivamente foi peculiar e ativo na minha técnica atoral e de meus companheiros de cena. Ativamos nosso aprendizado e nosso mergulho coletivo como conduta religiosa, filosófica, ética e estética. Religiosa devido à condução de nosso espetáculo. Filosófica e ética devido ao posicionamento e escolha da investigação na preparação de atores. Estética por colocar nossos anseios no palco da forma mais digna, ativa, preocupada e reflexiva com a linguagem, forma e conteúdo, articulados com a escolha artística que foi levada à cena.

Por isso a total importância deste encontro artístico e de vida na montagem de ‘Quatro paredes’ para nós, atores deste processo. Foi um movimento de encontro e de percepção sobre o fazer artístico, da arte da cena. Este processo me trouxe reflexões aprofundadas sobre

pontos de contato, entre teatro e religião ou como uma forma religiosa de acessar o público e de acessar os arquétipos, símbolos e metáforas que possam afetar essa audiência, de forma a conduzir uma situação e/ou seu *status* social.

Isso foi dado a todos nós deste coletivo através da força centrípeta, que a arte teatral provoca, ou deveria provocar, neste ritual sagrado/profano de diálogo, pela experiência com artistas da cena e público presente. Defendo a ideia de que o teatro deve ser tratado com deferência, apurado, refinado, religioso, divino, sagrado, profano e elaborado como uma congregação transgressora entre atores e sua audiência e a comunicação que acontece entre ambos na execução presente da cena. E isso só é conquistado através de uma investigação coletiva, que se aproprie daquilo que é sagrado/profano para tal coletivo.

Esse enfoque está no elemento significativo do teatro: o ator como mestre desta cerimônia – capaz de manipular o espaço e o tempo, que se comunica verdadeiramente com seu público, através de seu espírito, de sua mente, de seu corpo, de sua técnica e não apenas por formas vazias, evidenciadas de seu ego destruidor. Ou, ainda, por fórmulas pré-estabelecidas de técnicas repetidas ou modelos impostos pela mídia que não condizem com a construção de uma identidade artística de grupo.

É necessário um discurso repensado e com reflexão sobre o mundo que cerca esse ator, produtor de símbolos, que se comunica, como ofício e como função, com sua plateia. O ator não deveria apenas distrair seu público, com um modismo vazio que atrai dinheiro. O ator tem uma função reguladora entre o homem que vê e escuta e o que fala. De acordo com o que afirma Patrice Pavis,

O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma *personagem*, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto e o autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e audição do espectador. Compreende-se que este papel esmagador tenha feito dele, na história do teatro, ora uma personagem adulada e mitificada, um “monstro sagrado”, ora um ser desprezado do qual a sociedade desconfia por um medo quase instintivo. [...] Para além de todas estas manobras enganosas, o ator é um portador de signos, um cruzamento de informações sobre a história contada (seu lugar no universo da ficção), sobre a caracterização psicológica e gestual das personagens, sobre a relação com o espaço cênico ou o desenrolar da representação. Perde então sua aura misteriosa em benefício de um processo de significação e de uma integração com o espetáculo global. Mesmo que sua função na representação pareça relativa e substituível (por um objeto, um cenário, uma voz, ou uma máquina de interpretar), continua a ser a aposta de todas as práticas teatrais e de todos os movimentos estéticos desde o surgimento da encenação. Compreende o seu papel como o de um dos artesãos do espetáculo e em função da tarefa pedagógica e política do teatro. Com frequência renunciou a enganar seu mundo ao não pretender mais improvisar sem esforço. Tanto quanto sua “naturalidade”, o que nos interessa agora é realmente

o trabalho do ator, sua técnica corporal e seus exercícios respiratórios. (PAVIS, 2011, p. 30-31).

A citação de Patrice Pavis e sua definição sobre a ocupação do ser ator vêm ao encontro do que diz esta dissertação. Afirmando definitivamente que o ator necessita desenvolver, pesquisar e firmar sua pauta de trabalho através da técnica e da prática de um treinamento regular. Não de forma estanque ou matemática, pois está lidando com arte, mas como ponto de partida para a abordagem de seu trabalho e, além de tudo isso, a arte emana uma função mágica e cerimonial. Mircea Eliade trata do termo *homo religiosus* como força sagrada que emana do ser humano, em sua obra *O sagrado e o profano* (1992) e aqui percebo uma ligação com o trabalho executado pela figura do ator, como figura central e primordial da arte atoral na cena.

Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. (ELIADE, 1992, p. 164).

Homo religiosus, neste contexto, nada mais é do que a figura do ator que provoca a religação entre o mundo simbólico, mítico e abstrato produzido pelo seu corpo, a partir de seu campo de ideias criativas e criadoras e que são materializadas substancialmente em sua ferramenta atoral; e tudo isso voltado para seu público. Cria-se, dessa forma, particularmente, uma religião artística focada no ser humano e sua inserção e reflexão sobre o mundo. A encenação é como um sacrifício, um ritual promovido pelos artistas cênicos agregados para a proposta de montagem, colocado para a apreciação de seu público, criando, ou devendo criar, uma comunicação arrebatadora. Um diálogo modificador, tocante e impactante sobre o estado das coisas que afligem a todos frente as questões humanas. Renova e retoma laços de empatia entre a troca dialógica e que sugere possibilidades de caminhos existenciais. Foco dos artistas/sacerdotes com suas plateias/fiéis para quem é produzida a cena. Uma troca regular sobre a vida. Esta foi nossa proposta na montagem de ‘Quatro paredes’.

Assim como afirma John Dewey, em sua obra *Arte como experiência* (2010):

Os meios de comunicação de massa exibem descaradamente a degradação do bom gosto e contribuem com ela. A propaganda e obsolescência planejada poluem a paisagem visual, enquanto a poluição sonora e a amplificação elétrica são

literalmente ensurdecadoras. Enquanto a arte for salão de beleza da civilização [...] nem a arte nem a civilização estarão seguras. (DEWEY, 2010, p. 44).

Esta citação de Dewey nos leva a perceber que, ao se compor arte se deve criar uma experiência. Abarcar esse público zumbi da indústria cultural e remarcá-lo em seu sentido, em sua existência, e fazê-lo se sentir vivo. Fazê-lo existir verdadeiramente. Oferecer-lhe voz ou pensamento reflexivo através da obra de arte teatral. Trajetória em ação, com diálogo e rota certa de ser percorrida pelo corpo atoral e capaz de movimentar seu espectador.

O ser humano é um composto de experiências e estas não são idênticas para todos. O humano encontra sua expressão no coletivo e se torna único no todo e todo em si mesmo. O que faz com que as propostas de encontros e desenvolvimento de metodologia de trabalho atoral leve em conta a individualidade, criando um coletivo característico e dinâmico.

O nosso coletivo, unido para a montagem do espetáculo ‘Quatro paredes’, teve contato com intensas propostas atoriais e de montagem teatral por ter acesso a questões que eram levantadas em obras que aprofundavam no trabalho do ator. Isso aconteceu no contato com publicações de Matteo Bonfitto, Odete Aslan, Sônia Machado Azevedo, Luís Otávio Burnier, Eugênio Barba, Ludwik Flaszen e vários outros. Autores que nos trouxeram o que já vinha sendo pesquisado por grupos que atuaram e atuam por esse viés investigativo da natureza do teatro e da interpretação teatral, principalmente da virada do século XIX até os dias atuais, em todo o Brasil e também no mundo.

A citação a seguir de Matteo Bonfitto (2002) é perfeita para definir o trabalho do ator em coletivo.

A composição do trabalho do ator, assim como em outras formas de arte, coloca em evidência os aspectos palpáveis de seu ofício. Porém, ela não deve ser o resultado de uma operação somente intelectual. A verdadeira composição é aquela que imprime inexoravelmente uma experiência, mas não expõe as razões de suas escolhas. Deixa somente rastros. (BONFITTO, 2002, p. 143).

Esta citação é factual no que penso sobre a arte de ator e da qualidade que pode ser aflorada do envolvimento coletivo. Desenrolar sua técnica através dos treinos e de investigações artísticas foi e ainda é a proposta do coletivo Cia. Mínima. O encontro de artistas e o desenvolvimento de nossas escolhas estéticas naquele ano de 2002 foram fundamentais para a futura postura de cada um dos envolvidos e para a realização do processo de cena.

Neste processo de preparação de atores, do tempo inicial ao tempo final do espetáculo no espaço da cena, sentíamos uma resistência física, uma presença pulsante e um domínio de nosso aparelho corporal. Escrevo isto em nome de todos os atores que atuaram nesta proposta a partir da análise e diálogos sobre a construção da montagem pelos diários de trabalhos. Cada movimento gerava e compunha um novo texto para ser significado em contato com o espectador, o que gerava a interpretação do que era experimentado esteticamente, evidenciando o ritual sagrado/profano que nós estabelecemos nesta proposta.

Estávamos completamente dispostos a desenvolvermos um processo particular que evidenciaria o nosso encontro artístico e se faria valer por isso e pelo momento em que estava a área teatral na cidade de Goiânia. Já éramos um coletivo atuante na capital devido à esta proposta. Queríamos experimentar elementos do treinamento atoral pelo corpo-ritual e suas possibilidades de criação, da compostura de uma presença cênica e seus deslocamentos no tempo e espaço sagrado do palco. Pois, toda arte, diz Dewey (2010, p. 46), “[...] é um processo de tornar o mundo um lugar diferente para se viver, e envolve uma fase de protesto e de reação compensatória”.

Assim, corroboro com Dewey. Era necessário, e ainda o é, criar coletivos que movimentem a comodidade goianiense. Sacudir essa sua entrega à pedagogia do gosto midiático e alertar esses espectadores de sua vida, de sua função; e isso parte da construção da sensibilidade e fruição da arte feita com zelo, como protesto ao *status quo*. Compor uma arte revolucionária.

Teatro parte de um coletivo e devia ser feito por um grupo de artistas cênicos interessados na proposta de responder aos problemas da práxis de montagem e sua ação social. O que justifica nossa proposta de associar o pragmatismo proposto por James (1979). A qual foi estabelecida devido à carência de investigação sistematizada e conceitual na cidade de Goiânia. Desenvolvermos uma metodologia de abordagem de criação e expressividade investigada que caracterizou e identificou nosso grupo de atores-pesquisadores reunidos na Cia. Mínima naquele momento especial. O que me leva a refletir sobre o mesmo como um marco crucial da criação de coletivos de atores investigadores da cena em Goiânia. Muitas das companhias que se formaram e iniciaram suas práticas no início da década de 1990 não focavam sua desenvoltura no trabalho de preparação do ator. Focaram suas investidas em montagens rápidas e que pudessem ser vendidas para escolas regulares, para o consumo do produto artístico, pelo projeto escola.

Assim, no início dos anos 2000 houve uma abertura significativa para o trabalho do Odin Teatret e de sua representação nacional, o Grupo Lume, com sua metodologia de treinamento energético. Esse método consistia em uma investidura em exercícios plásticos, focando o trabalho em movimentações não-cotidianas e com um excesso de preparação corporal que perpassava os limites corporais dos *performers*.

A partir de suas investigações práticas, esses dois grupos supracitados afirmam que no momento de exaustão física acontece uma desintoxicação dos movimentos que tendem a ser repetidos cotidianamente e o ator atinge seu processo atento e metódico de construção e atenção para a composição de cena. ‘Quatro paredes’ foi o único espetáculo, visto por esta capital, que dedicou tantos esforços para conseguir resultados práticos voltados para a expressividade corporal dos atores e dedicação máxima e intensa de um coletivo de atores que se dedicava mais do que cinco horas diárias para se aprimorar na preparação atoral.

O que nos separou foram as escolhas e os caminhos tomados após a apresentação do espetáculo para a audiência. Vários dos atores não concordavam com aquelas apresentações tão incertas e modificadas abruptamente, como aconteceu em suas quatro sessões apresentadas ao público. Sentimos na pele o quanto a dedicação, a disciplina, a investigação e o refinamento diário do aparelho técnico atoral é fundamental e primoroso para a cena.

O que nos separou foi, infelizmente, a intransigência, o desgaste coletivo, a não aceitação de algumas ideias e posturas pessoais e de vida. O coletivo se desfez, durou o tempo que tinha que durar. Nada mais. Acredito que consegui, através desta proposta investigativa, criar uma sequência de construção e preparação de atores utilizando quatro filtros conceituais: ritual, fluxo, jogo e improvisação, os quais servem para qualquer montagem teatral. Então enterremos o defunto e partamos para novas propostas de investigação, seguindo na eterna condição de criar.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas: Hucitec, 1995.

MENDONÇA, Patrícia Furtado de. **A arte secretado ator**: teoria e prática no Brasil. s.d. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/11/a-arte-secreta-do-ator-teoria-e-pratica-no-brasil>>. Acesso em: 15 set 2015.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRITO, Paulo Marcos Falco de. **A (in)desejada transgressão**: uma história social do ensino superior de teatro no Brasil. São Paulo: Biblioteca Digital USP, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04082011-152252/pt-br.php>>. Acesso em: 25 abr 2014.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAMARGO, Robson Corrêa. A crítica e a crítica genética: diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral. **Gestos** 43, p. 13-32, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/168182/Teatro_e_Recep%C3%A7%C3%A3o._A_Cr%C3%ADtica_e_a_Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica._Di%C3%A1logos_sobre_o_entendimento_do_espet%C3%A1culo_teatral>.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2002.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. Trad. Karen Astrid Muller e Silvana Garcia. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo**: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Trad. Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A psicologia da felicidade**. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Saraiva, 1992.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Polla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Nathalia Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Estudos).

FERRACINI, Renato. Confissões de um ator em grupo em processo de formação. **O Teatro Transcende**, Blumenau, n. 12, p. 39-46, 2003.

FLASLEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. Berenice Raulino. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GARCIA, Silvana. O ator e o coletivo. **O Teatro Transcende**, Blumenau, n. 11, p. 37-38, jul. 1992.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos).

ITAÚ CULTURAL. José Celso Martinez Corrêa. **Enciclopédia**. c2015. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5342>. Acesso em: 20dez2014.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

MAGALDI, Sábato. **O teatro na última década**. Palestra conferida na Academia Brasileira de Letras. 2000. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/ABL/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4270&sid=531>>. Acesso em: .

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Cultura. **Na estrada rumo ao Rio de Janeiro**. 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/na-estrada-rumo-ao-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 15 jan 2015.

_____. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, 2011a. (p.1-32)

_____. SILVA, Alan Camargo; LUDORF, Silvia Maria Agatti. Os Ritos de Passagem. In: VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. 2. ed. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 1-6.

_____. Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual: um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações**, Londrina, v. 17, n. 2, p. 214-257, jul./dez, 2012.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. (Coleção Antropologia).

ANEXOS

**ANEXO A - DOCUMENTOS SOBRE A PREPARAÇÃO ATORAL E MONTAGEM
TEATRAL DE ‘QUATRO PAREDES’ RESGATADOS**

**‘QUATRO PAREDES’ - TEXTO BASE DE CRIAÇÃO E REORIENTAÇÃO DA
OBRA DE SARTRE.**

CENA: *Ham e O Criado-r*

HAM

Pois é.

O CRIADO-R

Pois é

HAM

Então é assim.

O CRIADO-R

É assim.

HAM

Acho. Acho que com o tempo a gente se acostuma

CRIADO

Isso depende das pessoas.

HAM

Será que todos os lugares são iguais?

O CRIADO-R

Em todo caso, por essa eu não esperava... Não me diga que sabe o que se diz por lá!

O CRIADO-R

Sobre o quê?

HAM

Sobre tudo isto.

O CRIADO-R

Acreditar nessas tolices! Gente que nunca pôs os pés aqui. Se ao menos estivessem estado aqui...

HAM

Onde estão as estacas?

O CRIADO-R

O quê?

HAM

As estacas, as grelhas, os funis de couro.

O CRIADO-R

Está brincando?

HAM

Não, não estava brincando Nem espelhos nem janelas, naturalmente. Nada que seja frágil. *(Com súbita violência)* E por que me tomaram a escova de dentes?

O CRIADO-R

Aí está. Aí está a dignidade humana que volta.

HAM

Nada de familiaridades comigo. Reconheço a minha posição, mas não admito que...

O CRIADO-R

Está bem! Desculpe. Mas, que quer? Todos os atores fazem a mesma pergunta. Mal chegam: “Onde estão as estacas? Depois, ficam mais calmos, e aí vem a escova de dentes. Mas pelo amor de Deus, pense um pouco! Afinal de contas, permita que eu lhe pergunte, por que escovar os dentes?

HAM

É. E por que olhar no espelho? Ao passo que esse bidê, felizmente... Creio que há certos momentos em que seria capaz de olhar sem pestanejar. De olhar sem pestanejar? Ora, ora! Não há nada que ocultar; digo-lhe que conheço minha o meu papel. Quer que conte como é que as coisas se passam? O sujeito sufoca, mergulha, afoga, fica apenas com os olhos fora água, e o que é que ele vê? Um vaso de Duchamp! Que pesadelo! Com certeza proibiram você de me responder; não insisto. Mas não se esqueça de que ninguém me pega desprevenido; não vá se gabar de me ter surpreendido. Sei encarar a situação de frente. Então, nada de escovas de dente?

O CRIADO-R

Ora essa!

HAM

Espere, espere aí. Por que é que há de ser doloroso? Por que é que há de ser forçosamente doloroso? Já sei: é a vida sem interrupção.

O CRIADO-R

De que é que o senhor está falando?

HAM

Das suas pálpebras. Eu sabia. Aí está o que explica a indiscrição grosseira e insustentável do seu olhar. De fato, estão atrofiados. Nós outros, batíamos as pálpebras. Chama-se isso piscar. Um pequeno relâmpago negro, uma cortina que cai e se ergue: deu-se a interrupção. Os olhos se umedecem. O mundo se aniquila. Você não pode imaginar como era refrescante. Quatro mil repousos por hora. Quatro mil pequenas evasões. Quatro mil, digo eu... Como é? Então vou viver sem pálpebras? Não se faça de bobo. Sem pálpebras, sem sono, é a mesma coisa. Nunca mais hei de dormir? Como poderei me tolerar? Trate de compreender, faça um esforço:

tenho um caráter implicante, como você vê, e tenho o costume de implicar comigo mesmo. Mas não posso estar implicando sem parar. Lá embaixo havia noites. Eu dormia. Tinha o sono leve. Havia uma campina. Uma campina, nada mais. Eu sonhava que estava passeando por ela. É dia?

O CRIADO-R

Como vê, as lâmpadas estão acesas.

HAM

De fato! É esse o dia *de vocês*. E lá fora?

O CRIADO-R

Lá fora?

HAM

Lá fora, do outro lado destas paredes.

O CRIADO-R

Há um corredor.

HAM

E no fim desse corredor?

O CRIADO-R

Outros corredores e escadas

HAM

E o que mais?

O CRIADO-R

Nada mais.

HAM

Você, naturalmente, tem um dia de folga. Aonde costuma ir?

O CRIADO-R

À casa de meu tio, que é chefe dos criados, no terceiro andar.

HAM

Eu devia Ter desconfiado. Onde está o interruptor da luz?

O CRIADO-R

Não existe.

HAM

Como é? Não se pode apagar?

O CRIADO-R

O diretor pode cortar a corrente elétrica. Mas temos energia à vontade.

HAM

Muito bem...

O CRIADO-R

Se não precisa mais de mim, vou retirar-me.

HAM

Espere! É uma campainha isso aqui? Posso tocar quando quiser, e você tem obrigação de vir?

O CRIADO-R

Em princípio, sim. Mas a campainha é caprichosa. Há qualquer coisa errada no seu mecanismo.

HAM

Funciona!

O CRIADO-R

Funciona! Mas não se entusiasme muito. Isso não dura.

HAM

Espere!

O CRIADO-R

Me chamou???

HAM

E aquilo o que é?

O CRIADO-R

Não está vendo? Uma faca de cortar papel!

HAM

Há livros por aqui?

O Criado-r dá as costas a Ham e este vai tocar a faca de cortar papel, quando intervem um *off*)

OFF

HEI! (ELE PARA, PROCURA, OLHA PARA O CRIADO QUE DUBLA O *OFF*) ASSIM NÃO!

HAM

O QUÊ?

OFF

ELES QUEREM QUE VOCÊ FAÇA ISSO, MAS EU NÃO. LEMBRE-SE QUE EU CORTEI TODAS AS RUBRICAS DO TEXTO.

HAM

E COMO EU DEVO FAZER?

OFF

AQUILO QUE NÃO SEJA O QUE ELES QUEREM.

HAM

E O QUE É QUE ELES ESPERAM?

OFF

NÃO SEI, ELES É QUE SABEM.

HAM

DETESTO QUE ESPEREM QUALQUER COISA DE MIM. ISSO ME DÁ LOGO VONTADE DE FAZER O CONTRÁRIO.

OFF

POIS ENTÃO FAÇA! NEM AO MENOS SABE O QUE ELES ESPERAM.

HAM

ENTÃO TUDO É PREVISTO...

OFF

CLARO, SEU IMBECIL, ISTO É TEATRO, NÃO CONFUNDA COM A RE-A-LI-DA-DE.

VARSÓVIA

CENA: Ham, Clau, O Criado-r

O CRIADO-R (*a Clau*)

Está em sua casa, minha senhora. (*Silêncio de Clau*) Se tiver alguma pergunta a me fazer... (*Clau continua calada.*) Os ATORES geralmente gostam de pedir informações... Não importa. Além do mais, quanto à escova de dente... esse senhor está ao corrente de tudo e poderá informar tão bem quanto eu.

CLAU (Segue excerto)

CLAU

AFETUOSO HAMLET DESFRANZE ESTA CARCOMIDA CROSTA ESCURECIDA QUE PESA SOBRE TEUS OMBROS. ESQUEÇA! COM PALPEBRAS ARRIADAS SERÁ INÚTIL PROCURAR O VELHO NO PÓ? Onde está GERTRUDE (*Silêncio de Ham*) Pergunto-lhe onde está GERTRUDE. Foi só isso que conseguiu descobrir? A tortura pela ausência? Pois falhou. TUA MÃE ERA UMA PUTA E NÃO ME FAZ FALTA

HAM

Queira perdoar-me: quem está pensando que eu sou?

CLAU

O senhor é o PRINCIPE carrasco.

HAM

O PRINCIPE carrasco: é boa! O CRIADO-R é um ridículo: deveria ter nos apresentado. JOSEPH HAM, publicista e homem de letras. E A SENHORA?

CLAU

CLAU PIMENTEL. “Senhorita”

HAM

Muito bem. Quer fazer o favor de me dizer como é que se reconhecem os PRINCIPES carrascos?

CLAU

Têm cara de quem tem medo.

HAM

Medo de quem? De suas vítimas?

INES

PORQUE TUA APARÊNCIA TÃO PECULIAR?

HAM

APARÊNCIA, SENHORA? NÃO. É APARENCIA. É REALIDADE! EU NÃO CONHEÇO “APARÊNCIAS”. TODA A MINHA ROUPA OS MEUS TRAJES... TUDO ISSO NA VERDADE PARECE, PORQUE SÃO PARTES DE UM ESPETÁCULO QUE UM HOMEM PODE REPRESENTAR.

CLAU

Ora! Sei bem o que estou dizendo. Olhei no espelho.

HAM

No espelho? Em todo caso, posso garantir-lhe que não tenho medo.

CLAU

Isso é com o senhor. Será que o senhor sai de vez em quando para um passeio?

HAM

A porta está trancada.

CLAU

É pena.

HAM

Compreendo muito bem que minha presença aborreça. E, se dependesse de mim, preferiria estar só. Tenho que pôr a vida em rodem e preciso de sossego. Apenas, se me atrevo a dar um conselho, será bom conservarmos entre nós uma extrema polidez. Será nossa melhor defesa.

CLAU

Não sou bem educada.

HAM

Eu o serei por dois.

FANTASMAS

OFF

OS PASTELÕES DE CARNE PORCA, ASSADOS NO FORNO PARA O FUNERAL SOLENE, FORAM SERVIDOS COMO RESTOS FRIOS NA FESTA DO CASAMENTO. TERIA PREFERIDO ENCONTRAR-ME COM O MAIS MORTAL INIMIGO A JAMAIS ESTAR VIVO.

CLAU

Esse corpo. DESFRANZE ESTA CARCOMIDA CROSTA ESCURECIDA QUE PESA SOBRE TEUS OMBROS... Não é capaz de fazer parar o seu corpo? Ele treme como uma vara verde.

HAM

Desculpe. Não tinha percebido.

CLAU

É justamente o que estou censurando. PRETENDE SER BEM EDUCADO E DEIXA O SEU CORPO ASSIM, À TOA? O FANTASMA É O FIM ESPERADO DE TODOS OS HOMENS. O senhor não está sozinho e não tem o direito de me impor o espetáculo do seu medo.

HAM (*Ham ergue-se e dirige-se a el*)

E a SENHORITA? Não tem medo?

CLAU

Para quê? O medo era bom *antes*, quando tínhamos esperança.

HAM

Não há mais esperança, mas estamos sempre *antes* DO FINAL. Ainda não começamos a sofrer.

CLAU

Então, o que é que ELES ESPERAM?

HAM

Não sei. Estou esperando.

CENA: Clau, Ham, Gertrude de Mira, O Criado-r

(*Gertrude de Mira olha para Ham, que não ergueu a cabeça*)

GERTRUDE DE MIRA

Não! Não, erga a cabeça. Eu sei que você não tem cara. (*Ham tira as mãos do rosto.*) Ah! DESCULPE A MIM. Não conheço o senhor.

HAM

Eu não sou o FANTASMA, minha senhora.

GERTRUDE DE MIRA

Não pensei que fosse O FANTASMA. Eu pensei que alguém me quisesse pregar uma peça.

HAM

MAIS ISSO É UMA PEÇA. ESTAMOS EM UM TEATRO. VEJA.

(Todas as luzes se acendem inclusive a platéia).

GERTRUDE DE MIRA

ENTÃO TUDO É PREVISTO?

CLAU

TUDO. E NÓS COMBINAMOS COM TUDO ISSO.

GERTRUDE DE MIRA (*Põe-se a rir*)

HAM

Não vejo razão para rir.

GERTRUDE DE MIRA (*rindo sempre*)

É que essas poltronas são medonhas! Cada qual tem a sua imagino. Esta é a minha. Nunca que eu seria capaz de me sentar-me nele.

CLAU

Quer ficar com a minha?

GERTRUDE DE MIRA

Não. O único que combinaria bem é o desse senhor.

GERTRUDE DE MIRA

Obrigada. Já que temos que FICAR juntos, vamos nos (*Tem uma crise de tosse*) RE-PRESENTAR, DESCULPE, NOS RE-APRESENTAR. DESCULPE, apresentar. Chamo-me GERTRUDE DE MIRA.

CLAU

CLAU PIMENTEL. Prazer em RE-CONHECÊ-LA, DESCULPE. Prazer em conhecê-la.

HAM

Joseph Ham

O CRIADO-R

Precisam ainda de mim?

GERTRUDE DE MIRA

Não. Se precisar chamarei.

CENA: Clau, Ham, Gertrude de Mira

CLAU

A senhora é muito bonita. Eu queria ter flores DE OBSESSÃO E PENACHOS COMO NINGUÉM JAMAIS VIU, PARA LHE OFERECER.

GERTRUDE DE MIRA

Flores DE OBSESSÃO? É mesmo. Gostava de flores. A cerimônia ainda não acabou. Ela faz o que pode para chorar. Vamos, vamos! Mais um esforço! Aí está. Duas lágrimas, duas lágrimas pequenas brilhando sob o crepe. GLORINHA está muito feia está manhã. Sustém minha irmã pelo braço. Não chora por causa do rímel. E devo confessar que eu, no seu lugar... Era minha melhor amiga.

CLAU

O que foi que...

GERTRUDE DE MIRA

Uma TUBERCULOSE. E a senhora?

CLAU

A LÂMINA

GERTRUDE DE MIRA

E o senhor aí.

HAM

Minha mulher. Ela veio ao quartel, como todos os dias; não a deixaram entrar. Olha por entre as barras da grade. Ainda não sabe que estou “ausente”, mas desconfia. Vai - se embora, agora. Está toda de preto. Tanto melhor: não precisará mudar de vestido. Ela não chora: não chorava nunca. O sol está lindo, e ela está toda de preto na rua deserta, com aqueles seus grandes olhos de vítima. Ah! Ela me irrita.

GERTRUDE DE MIRA

Senhor, senhor Ham!

HAM

Perdão. *(Levanta-se)*

GERTRUDE DE MIRA

Parecia distraído.

HAM

Estou pondo minha vida em ordem. *(Clau começa a rir)*. Os que riem fariam melhor se me imitassem.

CLAU

Minha vida está em ordem, perfeitamente em ordem. Ela mesma se pôs em ordem por lá; não tenho que me preocupar com isso.

HAM

Verdade? E a senhora acha isso uma coisa simples. *(Passa a mão pela testa)*. Que calor! Dão-me licença? *(Faz menção de tirar o paletó)*.

GERTRUDE DE MIRA

Ah! Não! *(Com mais doçura)*. Isso não. Tenho pavor de homens em mangas de camisa.

HAM *(Vestindo de novo o paletó)* Está bem. *(Um tempo)*. Passava as noites nas salas de redação. Fazia sempre um calor de inferno. *(Mesma atitude anterior)* Faz um calor de inferno. É noite.

GERTRUDE DE MIRA

Olga se despe.

CLAU

Lacraram a porta do meu quarto.

HAM

Eles puseram os paletós no encosto das cadeiras e enrolaram as mangas da camisa acima dos cotovelos. Há um cheiro de homem e de charuto. *(Um silêncio)*. Eu gostava de viver no meio de homens em mangas de camisa.

GERTRUDE DE MIRA

Pois é não temos o mesmo gosto. É tudo o que isso quer dizer. *(A Clau)* E a senhora? Gosta de homens em mangas de camisa?

CLAU

Com camisa ou não, não gosto muito de homens.

GERTRUDE DE MIRA

Mas por que, por que nos puseram juntos? Olho para vocês dois e penso que temos que viver juntos... Eu esperava encontrar aqui amigos, família.

CLAU

Um excelente amigo com um buraco no meio da cara.

GERTRUDE DE MIRA

Esse também. Dançava tango como um profissional. Nas nós, nós, por que foi que nos juntaram?

HAM

Ora, por acaso! Eles vão arrumando a gente onde podem, por ordem de chegada *(A Clau)* Por que está rindo?

CLAU

Porque o senhor me diverte com essa história de acaso. Eles não fazem nada por acaso.

GERTRUDE DE MIRA

Mas quem sabe se já nos encontramos antes?

CLAU

Nunca. Eu não a teria esquecido.

GERTRUDE DE MIRA

Então, quem sabe, temos relações comuns? Não conhecemos Dubois - Seymour?

CLAU

Acho que não.

GERTRUDE DE MIRA

Recebem todo o mundo.

CLAU

E o que fazem?

GERTRUDE DE MIRA (*surpresa*)

Nada. Têm um castelo em Correze e...

CLAU

Eu...eu era empregada dos correios. QUEM É POBRE TEM QUE...

GERTRUDE DE MIRA

Nesse caso, o senhor tem toda a razão, foi o acaso que nos juntou.

CLAU

Então, é por acaso que estes móveis estão aqui? Por acaso, não é? Pois experimentem trocá-lo de lugar? CERTAMENTE A CENA NÃO SERÁ A MESMA. O que lhes digo é que tudo isso foi preparado com carinho nos mínimos detalhes. Este lugar estava à nossa espera.

GERTRUDE DE MIRA

Então, tudo é previsto? Que é que eles esperam?

CLAU

Não sei. Mas esperam

GERTRUDE DE MIRA

Não posso tolerar que esperem qualquer coisa de mim. Isso me dá logo vontade de fazer o contrário.

CLAU

Pois então faça! Nem ao menos sabe o que eles querem!

GERTRUDE DE MIRA

É insuportável. E será por culpa de vocês que alguma coisa deve me acontecer? Havia rostos que me falavam logo. Os seus não me dizem nada.

HAM

Vamos! Por que é, então, que estamos juntos? Já disse muita coisa, vá até o fim!

GERTRUDE DE MIRA

Então, tudo é previsto?

CLAU

Tudo. E nós combinamos com isso tudo.

GERTRUDE DE MIRA

Mas eu não sei, não sei absolutamente nada. Pergunto - me mesmo se isso tudo não será um equívoco. Pense só na quantidade gente que... que se ausenta cada dia. Chegam aqui aos milhares e têm que tratar com subalternos, com empregados sem instrução. Como quer que não haja equívocos? (A Ham). E o senhor, diga alguma coisa. Se se enganaram no meu caso, também podiam ter se enganado no seu. (A Clau). E no seu também. Não será melhor pensar que estamos aqui por equívoco?

CLAU

É tudo o que nos tem a dizer?

GERTRUDE DE MIRA

Que mais quer saber? Não tenho o que esconder. Eu era órfã e pobre, e educava meu irmão mais moço. Um velho amigo de pai pediu - me em casamento. Era rico e bom, eu aceitei. Que faria a senhora no meu lugar? Meu irmão era doente e sua saúde reclamava os maiores cuidados. Seis anos vivi com meu marido, sem o menor contratempo. Há dois anos, encontrei aquele que eu devia amar, Reconhecemo-nos incontinenti, ele queria fugir comigo e recusei. Depois tive a minha pneumonia. É tudo. Invocando certos princípios, talvez haja quem possa me culpar de Ter sacrificado a um velho a minha mocidade. (A Ham). Acha que isso seja um crime?

HAM

Claro que não. (Um tempo). E a senhora acha que seja um crime viver segundo seus princípios?

GERTRUDE DE MIRA

Quem poderia censurá-lo por isso?

HAM

Eu dirigia um jornal pacifista. Rebentou a guerra. Que fazer? Todos os olhos estavam grudados em mim. “Vamos ver se ele terá coragem!” Pois tive coragem. Cruzei os braços e eles me fuzilaram. Que crime há nisso? Que crime?

GERTRUDE DE MIRA

Não há crime. O senhor é...

CLAU

Um herói. E sua mulher, Ham?

HAM

Que é que tem? Tirei-a da sarjeta.

CLAU

Para quem está representando esta comédia, se estamos EM UM DRAMA? Estamos no TEATRO, e aqui não se condena ninguém à toa.

GERTRUDE DE MIRA

Cale-se!

CLAU

No inferno! Condenados!

CLAU

Condenada, a santinha. Condenado, o herói sem mácula. Tivemos nossos momentos de prazer, não é verdade? Houve pessoas que sofreram por nós até a morte, e isso nos divertia bastante. Agora temos que pagar.

HAM

Vai calar-se ou não?

RESTAURANTE

CENA: Criado-r e Porquinhos

CLAU

Esperem aí! Agora compreendi, agora sei por que nos puseram juntos! Vão ver como é tolo. Tolo como tudo. Não existe tortura física, não é mesmo? E, no entanto, estamos no teatro. E ninguém mais chegará. Ninguém. Temos que ficar juntos, até o fim. Não é isso? Quer dizer que há alguém que faz falta aqui: O CRIADO-R.

HAM

Bem sei.

CLAU

Pois é. Fizeram uma economia de pessoal. Só isso. São os próprios PERSONAGENS QUE SE SERVEM, como nos restaurantes cooperativos.

GERTRUDE DE MIRA

Que quer dizer?

CLAU

Cada um de nós é o carrasco para os outros

HAM

Não serei o carrasco de ninguém. É mito simples. Vejam só, cada qual no seu canto ; esse é que é o jogo. E silêncio. Cada um de nós tem muito que se incomodar COM SUA ATUAÇÃO. Acho que seria capaz de passar dez mil anos sem TEXTO. Adeus.

MÃE CORAGEM
CANÇÃO DE BRECHT

CLAU (*Põe-se a cantar para si mesma em língua estranha*)
 Brecht dircursa explicando a técnica de distanciamento da cena.

GERTRUDE DE MIRA

O senhor terá um espelho?. Um espelho, um espelhinho de bolso, não importa. E O NAVIO DE PIRATAS... O senhor terá um espelho?. Um espelho, um espelhinho de bolso, não importa. E O NAVIO DE PIRATAS... Se me deixam sozinha, pelo menos me arranjam um espelho.

SAEM OS AUTORES

CLAU

Tenho um espelho na minha bolsa. Devem Ter ficado com ele no depósito.

GERTRUDE DE MIRA (*Abre os olhos e sorri*)

Sinto uma coisa esquisita. Com você não é assim também? Quando não me vejo, por mais que eu me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade.

CLAU

Tem sorte. Eu sempre me sinto interiormente.

GERTRUDE DE MIRA

Meu ruge! Tenho certeza de que me pinte mal.

CLAU

Quer que eu lhe sirva de espelho? Venha CONVIDO-A A VIR À SUA CAMA.

GERTRUDE DE MIRA (*Mostrando Ham*)

Mas...

CLAU

Não se importe com ele. ELE NÃO CONTA MAIS, ESTÁ LOUCO. UM POUQUINHO DE LEITE DE OFELIA PARA ELE FARA BEM.

GERTRUDE DE MIRA

Nós vamos nos fazer mal, foi a senhora mesmo que disse.

CLAU

Acha que eu posso querer o seu mal? NÃO É FÁCIL MATAR UM IRMÃO! LEMBRE-SE DE QUE EU É QUE VOU SOFRER QUANDO NO FIM DA PEÇA A LAMINA CORTANTE ME ATRAVESSAR COMO UM PORCO. OLHE NO FUNDO DO FUNDO DOS MEUS OLHOS. Venha mais perto. Mais. Está se vendo neles?

GERTRUDE DE MIRA

Estou tão pequeninha. Vejo-me muito mal. POR FAVOR FILINHO! NÃO O INCOMODA A NOSSA TREPADICE.

CLAU

Deixe-o ELE ESTÁ ENTRE O SER E O NÃO SER. FAÇA-ME PERGUNTAS.

GERTRUDE DE MIRA

Pintei bem meus lábios?

CLAU

Deixe-me ver. *(abaixa-se para olhar entre as pernas de Gertrude. Ela puxa sua cabeça de volta)* Não muito bem.

GERTRUDE DE MIRA

Vou pintar de novo.

CLAU

É melhor. Não. Acompanhe o desenho dos lábios; Assim... assim... Assim está bem...Você é linda. Me chame de você

GERTRUDE DE MIRA

Mas será que a senhora tem o meu gosto?

CORO DOS AUTORES

NO FUNDO DO FUNDO, BEM ONDE BATE NO FUNDO, O COVARDE JÁ QUERIA MATAR O PAI.

NO FUNDO DO FUNDO, BEM ONDE BATE NO FUNDO, O COVARDE É O ESPELHO DO TIO.

CLAU

Olhe bem para mim. Sorria. Eu também não sou tão feia. Será que eu não valho mais que um espelho?

GERTRUDE DE MIRA

Minha imagem, nos espelhos, era domesticada. Eu a conhecia bem!

CLAU

E quem impede você de me domesticar?

GERTRUDE DE MIRA

POR ACASO TENHO CARA DE CINDERELA?

CLAU

QUE MANCHA VERMELHA HORRÍVEL É ESSA EMBAIXO DE SEU ROSTO?

GERTRUDE DE MIRA

Uma mancha vermelha? Onde? *(Descreve a mesma ação da camareira de Jeny dos Piratas)*

CLAU

SERÁ ESTRANHO QUE NO FUNERAL VOCÊ APAREÇA COM UM CHUPÃO NO PESCOÇO.

GERTRUDE DE MIRA

POR FAVOR, SEJA FRANCO SENHOR PIMENTEL. QUE MANCHA É ESSA.

OFF

(CLAU dubla, Estupro de Shakespeare – Criado-r também dubla)

Eu sou o espelho das cotovias, minha pequena cotovia. Te peguei! Que tal se o espelho comesse a mentir? Ou se eu fechasse os olhos e não quisesse olhar, que faria você de toda essa beleza? Não tenha medo, preciso olhar para você, e meus olhos ficarão sempre bem abertos.

GERTRUDE DE MIRA

Gostaria que ele também olhasse para mim.

CLAU

Ora! Porque é um homem. (*A Ham*). O senhor ganhou. Olhe para ela de uma vez! Basta de comédia! O senhor não perdeu uma palavra do dizíamos.

HAM

Por mais que eu enterrasse os dedos nos ouvidos, as senhoras falavam dentro da minha cabeça. Quer me deixar em paz agora? Não tenho nada com a senhora.

CLAU

E com esta pequena, tem alguma coisa? Percebi o seu monólogo foi para interessa-la que o senhor tomou esses ares de loucura.

HAM

Já disse que me deixe. Alguém, no jornal, está falando de mim e quero ouvir. Essa pequena não me interessa.

GERTRUDE DE MIRA

Obrigada.

HAM

Eu não queria ser grosseiro...

GERTRUDE DE MIRA

Grosseirão!

HAM

Está aí! Eu tinha pedido que se calassem.

GERTRUDE DE MIRA

Foi ela quem começou. Veio oferecer-me o espelho, sem que eu tivesse pedido nada

CLAU

Nada. Apenas esfregava-se nele e fazia tudo para que ele olhasse para você.

GERTRUDE DE MIRA

E daí?

HAM

Estão loucas? Não estão vendo onde é que vamos parar? Calem-se de uma vez! Vamos nos sentar calmamente, fechar os olhos, e cada qual procurará esquecer a presença dos outros.

CLAU

Ah! Esquecer! Que infantilidade! Eu o sinto até nos meus ossos. Seu silêncio grita em minhas orelhas. Pode soldar a boca, pode cortar a língua, será que por isso o senhor deixaria de existir? Faria parar esse seu pensamento que eu estou ouvindo, que faz tique - taque como um despertador? E sei que o senhor ouve o meu. É inútil encolher - se todo no seu sofá, o senhor está por toda a parte, os sons me chegam sujos porque o senhor os ouviu quando passavam. O senhor roubou até meu próprio rosto, o senhor conhece o meu rosto e eu não o conheço. E ela? Ela? O senhor roubou - a de mim, se estivéssemos sozinhas, pensa que ela me trataria como me trata? Não, não! Tire essas mãos da cara. É cômodo, não é? Mas eu não deixo. O senhor ficaria aí, insensível, mergulhado em si mesmo como um Buda; eu, de olhos fechados, sentindo que ela lhe dedica todos os ruídos de sua vida, até mesmo o farfalhar do seu vestido, e lhe manda sorrisos que o senhor não vê... Nada disso! Quero escolher meu inferno, olhar para o senhor de olhos abertos e de rosto nu.

HAM

Está bem. Estou vendo que era preciso chegar a este ponto; eles manobraram conosco como se fôssemos criancinhas. Se me tivessem alojado entre os homens... os homens sabem calar-se. Mas não se deve exigir muito. (Aproxima - se de Gertrude de Mira e acaricia - lhe o queixo). Então, menina, sou do seu gosto? Dizem que você estava de olho em mim...

GERTRUDE DE MIRA

Não me toque.

HAM

Ora! Vamos ficar à vontade. Eu gostava muito de mulheres, sabe? E elas de mim, muito. Esteja a gosto. Não temos nada mais a perder. Polidez, por quê? Cerimônias, por quê? À vontade! Daqui a pouco, estaremos nuzinhos como minhocas.

GERTRUDE DE MIRA

Deixe - me!

HAM

Como minhocas! Ah! Eu avisei em tempo. Não lhes pedi nada, nada mais do que paz e um pouco de silêncio. Enterrei os dedos nos ouvidos. Gomez falava, de pé entre as mesas, e todos os companheiros ouviam. Em mangas de camisa. Eu queria entender o que dizia, mas era difícil, os acontecimentos da terra passam tão depressa. Vocês querem calar - se ou não? Agora, acabou - se; ele já está falando, e o que pensa de mim entrou de novo na sua cabeça. Pois bem, temos que ir até o fim. E nus como minhocas: preciso saber com quem estou lidando.

CLAU

Já sabe. Agora já sabe.

HAM

Enquanto cada um de nós não confessar por que foi condenado, nada saberemos. Você aí, a loira OXIGENADA MAS LOIRA, comece! Por que foi? Diga por que, sua franqueza pode evitar catástrofes; quando conhecermos nossos monstros...Vamos, por que foi?

GERTRUDE DE MIRA

Digo que ignoro tudo. Eles não quiseram responder. Mas eu me conheço. Tem medo de ser a primeira a falar? Pois bem, eu começo. *(Um silêncio)*. Eu não sou boa coisa.

CLAU

Está certo. Sabe-se que o senhor desertou.

HAM

Deixe isso. Não fale nisso, nunca. Estou aqui porque torturei minha mulher. Apenas isso. Durante cinco anos. Naturalmente, ela ainda está sofrendo. Lá está ela: assim que falo dela, começo a vê-la. É Gomez que me interessa, e é ela que eu vejo. Onde está Gomez? Durante cinco anos. Sabem? Eles lhe entregaram as minhas roupas; ela está sentada perto da janela, e pôs meu paletó sobre os joelhos. O paletó tem doze buracos. O sangue parece ferrugem. Os bordos dos orifícios estão chamuscados. Ah! É uma peça de museu, um paletó histórico! E dizer que eu usei aquilo! Você vai chorar? Vai acabar por chorar? Eu entrava em casa bêbado como uma cabra, com cheiro de vinho e de mulher. Ela me havia esperado a noite toda ; e não chorava. Nem uma palavra de censura, naturalmente. Apenas seus olhos. Seus grandes olhos. Não lastimo nada. Pagarei, mas não lastimo nada

CLAU *(quase com doçura)*

Por que a fez sofrer

HAM

Porque era fácil. Uma palavra bastava para fazê-la mudar de cor; era sensível. Ah, nem uma censura. Eu a tinha tirado da sarjeta, compreendem? Ela passa a mão pelo paletó sem olhar. Seus dedos procuram os buracos, às cegas. Que é que você espera? Que é que você espera? Digo - lhe que não lastimo nada. Enfim, ela me admirava demais. Compreendem isso?

CLAU

Não. A mim ninguém admirava.

HAM

Tanto melhor. Tanto melhor para a senhora. Tudo isso pode parecer abstrato. Pois bem, eis aqui uma anedota. Eu tinha instalado em casa uma mulata. Que noites! Minha mulher, que dormia no primeiro andar, de certo ouvia tudo. Ela era a primeira a levantar - se e, como nós ficávamos deitados até tarde, ela nos trazia café com leite na cama.

CLAU

Sem-vergonha!

HAM

Pois é, pois é, o sem-vergonha bem amado. *(Parece distraído.)* Não é nada. É Gomez; mas não está falando de mim. Um sem-vergonha, a senhora está dizendo? Claro! Se não, que estaria eu fazendo aqui? E a senhora?

CLAU

Bem... Eu era o que se entende por uma mulher condenada. Já condenada, não é verdade? Por isso não houve grandes surpresas.

HAM

E é só?

CLAU

Não. Há também aquele caso com Florence. Mas é uma história de mortos. Três mortos. Primeiro ele, depois ela e depois eu. Não ficou ninguém mais; estou tranquila; apenas o quarto. De tempos em tempos, vejo o quarto. Vazio, de janelas fechadas. Arre! Afinal tiraram os lacres. “Aluga-se”... Está para alugar. Tem um letreiro prepagado na porta. É... irrisório.

HAM

Três? A senhora disse três?

CLAU

Três.

HAM

Um homem e duas mulheres?

CLAU

Sim

HAM

Como? *(Um silêncio)* Ele matou-se?

CLAU

Ele? Seria incapaz disso. E não é que não tivesse sofrido. Não. Ficou debaixo de um bonde, esmagado. Que pândega! Eu morava em casa deles; era meu primo.

HAM

Florence era loira?

CLAU

Loira? *(Olha para Gertrude de Mira)* Sabe de uma coisa? Não me arrependo de nada, mas não me agrada contar essa história.

HAM

Vamos! Vamos! Foi ficando com nojo dele?

CLAU

Pouco a pouco. Uma palavra aqui, outra ali... Por exemplo, ele fazia barulho quando bebia, soprava pelo nariz dentro do copo. Coisinhas. Oh! Era um coitado, vulnerável. Por que está rindo?

HAM

Porque eu não sou vulnerável.

CLAU

Isso não se sabe. Eu escorreguei dentro dela; ela viu isso por meus olhos... Em conclusão, tive que ficar com ela. Tomamos um quarto no outro extremo da cidade.

HAM

E então?

CLAU

Então, “aconteceu” aquele bonde... Eu lhe dizia sempre: “Está vendo, meu bem? Nós o matamos”. (*Um silêncio*) Eu sou má.

HAM

É. E eu também.

CLAU

Não. O senhor não é mau; é outra coisa.

HAM

O quê?

CLAU

Mais tarde eu lhe direi. Eu, sim, sou má, quer dizer que preciso de sofrimento dos outros para existir. Uma tocha nos corações. Quando eu estou sozinha, apago-me. Durante seis eu ardi no seu coração; queimei tudo. Uma noite ela levantou-se, foi abrir a torneira do gás, sem que eu percebesse; depois, voltou, deitou-se a meu lado. É tudo.

HAM

Hum!

CLAU

Que há?

HAM

Nada. Isso não está direito.

CLAU

Pois é, não está direito. E daí?

HAM

Tem razão. (*a Gertrude de Mira*) Você agora. Que foi que fez?

GERTRUDE DE MIRA

Já disse que eu não estava sabendo de nada. Por mais que eu me pergunte...

HAM

Bem. Então vamos ajudá-la. Aquele sujeito de cara arrebatada quem era?

GERTRUDE DE MIRA

Que sujeito?

HAM

Você sabe muito bem. Aquele de quem você tinha medo, quando chegou aqui.

GERTRUDE DE MIRA

Era um amigo.

HAM

Por que tinha medo dele?

GERTRUDE DE MIRA

O senhor não tem o direito de me interrogar.

CLAU

Foi por causa dele que se matou?

GERTRUDE DE MIRA

Que nada! A senhora está louca.

HAM

Então, por que é que lhe metia tanto medo? Deu um tiro na cara, hein? Foi isso que lhe arrancou a cabeça?

GERTRUDE DE MIRA

Calem-se!

HAM

Por sua causa!

CLAU

Por sua causa, um tiro por sua causa

GERTRUDE DE MIRA

Deixem-me em paz. Tenho medo de vocês. Quero ir-me embora! Quero ir-me embora!
(*Precipita-se para a porta e a sacode*)

HAM

Pode ir. Não quero outra coisa. Mas o diabo é que a porta está fechada por fora.

(*Gertrude de Mira aperta o botão da campainha, mas esta não toca. Clau e Ham riem. Encosta à porta, Gertrude de Mira volta-se para eles.*)

GERTRUDE DE MIRA (*com voz rouca e lenta*)

Vocês são ignóbeis.

CLAU

Perfeitamente, ignóbeis. E daí. Então, o tal sujeito matou-se por sua causa. Era amante?

HAM

É claro que era seu amante. E queria você só para ele. Não é isso?

CLAU

Dançava tango como profissional, mas era pobre, imagino. *(Um silêncio)*

HAM

Estamos perguntando se ele era pobre.

GERTRUDE DE MIRA

Sim, era pobre.

HAM

Além disso, você tinha que zelar pela sua reputação. Um dia, ele chegou, suplicou, e você fez troça.

CLAU

Hein! Hein! Você fez troça. E foi por isso que ele se matou?

GERTRUDE DE MIRA

Era com esses olhos que você olhava para Florence?

CLAU

Era. *(Um tempo Gertrude de Mira começa a rir)*

GERTRUDE DE MIRA

Estão errados. *(Apruma-se e encara-os, sempre encostada à porta. Num tom seco e provocante)* Ele queria que eu tivesse um filho. Pronto! Estão contentes?

HAM

E você, você não queria.

GERTRUDE DE MIRA

Não queria. Mas a criança veio assim mesmo. Fui passar cinco meses na suíça. Ninguém soube de nada. Eu era uma menina. Roger estava a meu lado quando ela nasceu. Achava interessante Ter uma filha. Eu, não.

HAM

Depois?

GERTRUDE DE MIRA

Havia um balcão sobre um lago. Arranjei uma pedra grande. Ele gritava: “Gertrude de Mira, por favor, eu suplico!” Ou o detestava. Ele viu tudo. Debruçou-se no balcão e viu os círculos concêntricos na água do lago.

HAM

Depois?

GERTRUDE DE MIRA

Nada mais. Voltei a Paris, e ele fez o que bem entendeu.

HAM

Estourou os miolos?

GERTRUDE DE MIRA

Isso mesmo. Mas não era preciso fazer isso, meu marido não desconfiava de nada. *(Um tempo)* Tenho ódio de vocês. *(Tem uma crise de soluços secos)*

HAM

É inútil. Aqui as lágrimas não correm.

CLAU *(Tomando-a nos braços)*

Coitadinha! *(A Ham)* Acabou-se o inquérito. Não adianta ficar com essa cara de carrasco.

HAM

De carrasco... *(Olhando em torno)* Daria tudo por me ver num espelho. *(Um tempo)* Que calor!

CLAU

Pois é, Ham! Estamos nus como minhocas. Adianta alguma coisa?

HAM

Não sei. Talvez adiante um pouquinho. *(Com timidez)* Será que a gente não pode experimentar ajudar uns aos outros?

CLAU

Não preciso que me ajudem.

HAM

Clau, eles embarçam-se todos os fios. Se você fizer o menor gesto, se erguer a mão para se abanar, Gertrude de Mira e eu sentiremos o abalo. Nenhum de nós pode se salvar sozinho. Temos que nos perder juntos ou desvencilhar juntos. Escolha. *(Um tempo.)* Que tal?

CLAU

Eles já alugaram. As janelas estão completamente abertas, há um homem sentado na minha cama. Eles já alugaram! Eles já alugaram! Entre! Entre! Não faça cerimônias! É uma mulher. Ela se dirige a ele e põe a mão nos seus ombros... Que estão esperando para acender a luz? Não se enxerga mais nada. Será que vão se beijar? Esse quarto é meu! É meu! Por que não acendem a luz? Não posso vê-los. Que é que estão cochilando? Será que ele vai acariciá-la na minha cama? Ela lhe diz que é meio dia e que há muito sol. Será que estou ficando cega? *(Um tempo)* Pronto. Acabou-se, não vejo mais, não escuto mais. Pois é. Acho que com a terra está tudo acabado. Nada de álibi. *(estremece.)* Sinto-me vazia. Agora estou morta, de verdade. Completamente aqui. *(Um tempo)* Que estava dizendo? Falava em ajudar-me, não é?

HAM

É.

CLAU

Em quê?

HAM

Em desmascará-los.

CLAU

A troco de quê?

HAM

Você me ajudará. É preciso muito pouco, Clau, Apenas um pouquinho de boa vontade.

CLAU

Boa vontade? Onde é que vou achar isso? Eu estou podre.

HAM

E eu? (Um tempo.) Mas se experimentássemos, assim mesmo?

CLAU

Estou ressequida. Não posso receber nem dar; Como quer que eu ajude? Um galho morto, o fogo o devora. (Um tempo. Olha Gertrude de Mira, que tem a cabeça entre as mãos.) Florence era loira.

HAM

Sabe você por acaso, que essa pequena vai ser seu carrasco?

CLAU

É possível que eu já tenha desconfiado disso.

HAM

Com ela é que eles vão pegar você. Quanto a mim... eu... eu... ela não me interessa. Ao passo que você...

CLAU

O quê?

HAM

É uma armadilha. Eles estão à espreita, a ver se você vai na esparrela.

CLAU

Bem sei. E você, você é outra armadilha. Pensa que eles não previram todas as suas palavras? E que debaixo delas não há alçapões que nós não vemos? Eu também sou uma armadilha para ela. Quem sabe se eu é que vou pegá-la?

HAM

Não vai pegar coisa alguma. Somos cavalinhas de pau, que correm, um atrás do outro, sem nunca se alçarem. Acredite que eles prepararam tudo. Deixe ir embora, Clau. Abra as mãos, solte a presa! Do contrário, você fará a infelicidade de nós três.

CLAU

Será que eu tenho cara de que desiste? Eu sei o que me espera. Vou arder, estou ardendo, e sei que isso não terá fim; sei tudo, pensa que eu desistirei? Hei de tê-la; ela há de ver você pelos meus olhos, como Florence via o outro. Que tem você falar de sua desgraça? Digo que sei tudo e nem sequer posso Ter pena de mim. Uma armadilha! Ah! Uma armadilha! Naturalmente caí na esparrela. E daí? Tanto melhor se eles ficarem satisfeitos com isso.

HAM *(Tomando-a pelos ombros)*

Eu posso Ter pena de você. Olhe para mim, estamos nus. Nus até os ossos; e conheço você até o fundo do coração. É um elo entre nós. Acredita que lhe queria fazer mal? Não me arrependo de nada, não me queixo; eu também estou ressequido. Mas de você eu posso Ter pena.

CLAU *(que se abandonara enquanto ele falava, agora se desembaraçara)*

Não me toque. Detesto que me toquem. E fique com a sua piedade. Vamos! Para você também, Ham, há muitas armadilhas neste quarto. Para você. Preparadas para você. É melhor meter-se com sua vida. *(um tempo)* Se você nos deixar, a essa pequena e a mim, completamente em paz, tratarei de não prejudicar você em nada.

HAM *(olhando-a um momento, e depois dando de ombros)*

Está bem.

GERTRUDE DE MIRA *(erguendo a cabeça)*

Socorro, Ham!

HAM

Entenda-se com ela.

GERTRUDE DE MIRA

Não quero ficar sozinha. LUCIA levou-o à boite.

CLAU

Levou a quem?

GERTRUDE DE MIRA

Pierre. Estão dançando juntos.

CLAU

Quem é Pierre?

GERTRUDE DE MIRA

Um bobinho. Ele me chamava a sua água viva. Ele gostava de mim.

CLAU

Pois experimente tomá-lo, experimente tocá-lo. LUCIA sim, pode tocá-lo. Não é? Não é? Pode pegar nas mãos, Roçar nos seus joelhos.

GERTRUDE DE MIRA

Ah! Bastava um olhar meu, ela não se atreveria, nunca... Será que não sou mesmo mais nada?

CLAU

Mais nada. E não há mais nada de você sobre a terra, tudo o que você É está aqui. Quer a faca de cortar papel? O sofá vermelho é seu. E eu, meu bem, eu sou sua, para sempre.

GERTRUDE DE MIRA

Ah! Minha? Mas qual é de vocês que teria a coragem de me chamar de sua água viva? A vocês não se pode enganar, vocês sabem que eu sou um lixo. Já não estou ouvindo bem. Apagaram as luzes, como para um tango. Por que tocam em surdina? Mais alto! Mais alto! Mais alto!

TANGO A SEIS

CLAU

Ham!

HAM (*Recuando um passo e mostrando Clau a Gertrude de Mira*)

Entenda-se com ela.

GERTRUDE DE MIRA (*Agarrando-o*)

Não fuja! Você não é homem? Vamos, olhe para mim, não desvie os olhos: será tão custoso? Meus cabelos são de ouro, e, além do mais do mais, alguém se matou por mim. Ouça Ham, eu caí do coração deles como um pássaro pequeno cai do ninho. Apanhe-me, ponha-me no seu coração, verá como serei boazinha.

HAM (*Repelindo-a a custo*)

Peço-lhe que se entenda com ela.

GERTRUDE DE MIRA

Com ela? Não conta, é uma mulher.

CLAU

Eu não conto? Mas, meu passarinho, minha pequena cotovia, há muito tempo você está abrigada no meu coração. Não tenha medo; olharei para você sem parar, sem um estremecimento de pálpebra. Você viverá no meu olhar como uma lanterna num raio de sol.

GERTRUDE DE MIRA

Um raio de sol? Ora! Não me amole! Há pouco você já quis me pregar uma PEÇA e viu que não deu certo.

CLAU

Gertrude de Mira, minha água viva, meu cristal...

GERTRUDE DE MIRA

Seu cristal? É grotesco. Quem é que você está querendo enganar? Todo mundo sabe muito bem que atirei a criança pela janela. O cristal está em pedacinhos, no chão, e não me importo. Sou apenas uma pele e minha pele não é para você.

CLAU

Venha! Você será o que quiser; água viva, água suja, você será, no fundo dos meus olhos, aquela que você quiser ser.

GERTRUDE DE MIRA

Largue - me! Você não tem olhos! Que hei de fazer para que você me deixe? Tome!

CLAU

Ham, você me paga!

(Ham ergue os ombros e dirige - se a Gertrude de Mira.)

HAM

Então? Você quer mesmo um homem?

GERTRUDE DE MIRA

Um homem, não. Você.

HAM

Nada disso. Qualquer um serviria. SÓ PENSAR QUE VIVEIS NO SUOR FEDORENTO DE GOZO DE UMA CAMA SUJA DE PORRA, ENCHARCADA NA DEPRAVAÇÃO, FAZENDO SACANAGENS E FODENDO JUM ANTRO DE ORGIA BESTIAL, NOJENTAMENTE SUJO...

GERTRUDE DE MIRA

NÃO ME DIGAS MAIS NADA. COMO FALAS, ESSAS PALAVRAS PENETRAM NAS MINHAS ORELHAS COMO VENENO ARDENTE. NÃO DIGA MAIS MAIS NADA QUERIDO HAM.

ENTRA DOMÍNIO PÚBLICO

HAM *(Ainda agressivo)*

Duvido. NÃO SAIA DAQUI ATÉ QUE EU TE FORCE A VER A TUA ALMA NA LÂMINA DO ESPELHO DOS MEUS OLHOS. (Vai até o fundo) O que que é isso!? Um Porco? (crava a espada) COM CERTEZA - APÓS UMA MOEDA DE OURO QUE MATEI ESSE PORCO.

VAI SAINDO LENTAMENTE DOMÍNIO PÚBLICO

HAM

A DESGRAÇA DELES É O RESULTADO NATURAL DA PRÓPRIA INTROMISSÃO DISSIMULADA E VOLUNTÁRIA NO ASSUNTO. É PERIGOSO QUANDO UMA PESSOA DE CATEGORIA SOCIAL MAIS BAIXA SE METE ENTRE A ESTOCADA E A PONTA DE ESPADAS CRUEIS, INCENDIADAS DE ÓDIO, DE GRANDES ANTAGONISTAS.

.

CLAU

Gertrude! Ham! Vocês perderam o juízo! Mas eu estou aqui!

HAM

Estou vendo. E daí?

CLAU

Diante de mim? Vocês não... Vocês não podem!

GERTRUDE DE MIRA

Por que não? Sempre me despi diante da minha criada de quarto.

CLAU

Deixe-a! Deixe-a! Não toque com essas mãos sujas de homem!

HAM

Basta! Não sou nenhum cavalheiro e não me importo de bater numa mulher!

GERTRUDE DE MIRA

Eu disse que não se importasse com ela.

CENA DO XIXI

HAM

Não se trata disso. HORÁCIO está no jornal. Fecharam as janelas. Quer dizer que é inverno. Seis meses. Faz seis meses que eles me... Não tiraram os paletós... É esquisito que estejam com tanto frio por lá, e eu aqui com tanto calor. Terá confiança em mim.

GERTRUDE DE MIRA

Que pergunta boba: você não sairá dos meus olhos. Que complicação! Mas você tem minha boca, meus braços, meu corpo inteiro... seria tudo tão simples... VAI! VAI! VAI FILINHO! BEIJA COM FORÇA O MAMILO RÓSEO DESTA TÊTA ARDENTE. SUGA O VENENO! SUGA O VENENO DO DESEJO LIBIDINOSO QUE PERFUROU AS ENTRANHAS DE TEU VELHO PAI LEVANDO-O AO PÓ. Mas eu não tenho confiança para oferecer a você; é horrível como você me constrange. Ah! Para exigir assim minha confiança, você deve Ter feito qualquer coisa de muito ruim.

HAM

Eles me PRENDERAM

GERTRUDE DE MIRA

POR QUE VOCÊ SE RECUSOU A AJUDAR O RAPAZ

HAM

Não. Não me recusei propriamente. (*Aos invisíveis*). Ele fala bem, sabe atacar, mas não diz o que se devia fazer. Então, eu havia de entrar pala casa do general e dizer: “Meu general, recuso - me a partir ”? Que tolice! Estaria no xadrez. Eu queria manifestar-me! Não queria que eles abafassem minha voz. (*A Gertrude de Mira*). E eu... Eu tomei o trem, eles me prenderam na fronteira.

NELSON

NÃO ME COMPREENDAM TÃO DEPRESSA, NÃO ME COMPREENDAM TÃO DEPRESSA

**CENA O ARANDIR MAIS SELMINHA MAIS PAI DE SELMINHA
PIMENTA FOTOGRAFA**

GERTRUDE DE MIRA

Queria ir para onde?

HAM

Para o México. Pensava lançar ali um jornal pacifista. *(Um silêncio)*. Então? Diga alguma coisa!

GERTRUDE DE MIRA

Que quer que eu diga? Você fez bem, Já que não queria combater. *(Gesto contrariado de Ham)*. Ora, meu bem, não posso adivinhar o que é que devo responder.

CLAU

Meu tesouro, você deve dizer que ele fugiu como um leão. Porque ele fugiu, o seu queridinho. E é isso que o atormenta.

HAM

Gertrude de Mira, você acha que eu sou um covarde?

GERTRUDE DE MIRA

Mas eu não sei, meu amor; eu não estou na sua pele. Você é que tem que resolver.

HAM *(com um gesto cansado)*

Não sei resolver.

GERTRUDE DE MIRA

Afinal de contas, você deve lembrar - se; deve Ter tido razões para fazer o que fez.

HAM

Eu queria manifestar - me; eu... eu tinha pensado muito... Será que as minhas razões eram justas?

CLAU

Ah! Esse é que é o caso. Será que as razões eram justas? Você raciocinava, não queria alistar - se, levemente. Mas o medo, o ódio, todas essas sujeiras que a gente esconde, também são razões. Vamos! Procure, pergunte a si mesmo!

HAM

Cale - se! Pensa que eu preciso de seus conselhos? Eu andava, na minha cela, noite e dia, da porta á janela, da janela á porta. Eu era o espião de mim mesmo. Fui seguindo meu próprio rastro. Tenho a impressão de que passei toda uma vida a interrogar - me. Mas estava tudo consumado. Eu... tomei o trem,.quanto a isso, não há dúvida. Mas por quê? Por quê? Enfim,

pensei: minha morte é que vai decidir. Se eu morrer limpamente, terei provado que não sou um covarde...

CLAU

E como foi a sua morte, Ham

HAM

Foi mal. (*Clau desanda em gargalhadas*). Ora! Apenas uma fraqueza corporal. Não me envergonho. Mas o fato é que tudo ficou no ar, para sempre.

GERTRUDE DE MIRA

EU SOU OFÉLIA. AQUELA QUE O RIO NÃO LEVOU. A MULHER COM OS PUNHOS CORTADOS. A MULHER NÃO QUERES COMER MEU CORAÇÃO HAMLET?

Venha aqui, você. Olhe bem para mim. Preciso que alguém olhe para mim enquanto estão falando de mim na terra. Gosto dos olhos verdes.

CLAU

Olhos verdes? Essa é boa? E você, Gertrude de Mira, gosta dos covardes?

GERTRUDE DE MIRA

Se soubesse como pouco me importo com isso! Covarde ou não, contanto que ele saiba beijar.

HAM

Eles abanam a cabeça, chupando seus charutos; estão caceteados. Eles pensam: “Ham é um covarde”. Pensem o que pensarem, moles, fracos, sem convicção. Ham é um covarde, eis o que ficou decidido entre eles, os meus companheiros. Daqui a seis meses começarão a dizer: “Covarde como Ham”. Vocês duas têm sorte: na terra, ninguém se preocupa com vocês. Pra mim, a vida é pior.

CLAU

E sua mulher, Ham?

HAM

Minha mulher? O que tem isso? Está morta.

CLAU

Morta?

HAM

Esqueci de contar. Morreu agora mesmo. Há dois meses, mais ou menos.

CLAU

De desgosto?

HAM

De desgosto, é claro! De que queria que morresse? Ora! Tudo vai bem: acabou - se a guerra, minha mulher morreu e eu passei às páginas da história.

(*Ham tem um soluço seco, e passa as mãos pelo rosto. Gertrude de Mira abraça-o*)

GERTRUDE DE MIRA

Meu bem, meu bem! Olhe para mim, querido! Toque em mim, toque em mim! (*Toma - lhe a mão e leva - a ao seio*). Ponha a mão no meu seio! (*Ham faz um gesto para se desemberaçar dela*). Deixe sua mão, deixe! Não se mexa! Que importa o que pensam de você? Todos eles hão de morrer. Esqueça-os. Só eu é que existo.

HAM (*Retirando a mão*)

Não, eles não me esquecem. Vão morrer, sim, mas virão outros que hão de repetir a senha. Deixei minha vida em suas mãos.

GERTRUDE DE MIRA

Ora! Você pensa demais.

HAM

Que fazer? Antes eu agia... Ah! Poder voltar a estar entre eles, um dia só! Que reviravolta! Mas eu estou fora do jogo. Dão o balanço sem contar comigo e têm razão, pois que estou morto. Morto como um rato. (*R*). Caí no domínio público.

GERTRUDE DE MIRA (*com doçura*)

Ham!

HAM

Você está aí? Pois bem, escute - me. Você vai fazer um favor. Não, não diga que não. Sei que você há de achar esquisito que se possa pedir um favor a você; você não está habituado a isso. Mas se você quisesse, fizesse um esforço, nós poderíamos nos amar de verdade. Veja só: são mil a repetir que sou um covarde. Mas o que são mil? Se houvesse uma alma, uma só, que afirmasse, com todas as suas forças, que eu não fugi, que eu *não posso* Ter fugido, que eu tenho coragem, que sou um sujeito direito, tenho... tenho certeza de que me salvaria. Acredite em mim. Eu ficarei gostando mais de você do que de mim mesmo.

GERTRUDE DE MIRA (*Rindo*)

Idiota, meu querido idiota! Então você pensa que eu seria capaz de amar um cavarde?

HAM

Mas você dizia...

GERTRUDE DE MIRA

Eu estava brincando com você. Gosto de homens, Ham, de homens de verdade, de pele áspera e mãos fortes. Você não tem o queixo de um covarde, a boca de um covarde, a voz de um covarde; seus cabelos não são os de um covarde. E é pela sua boca, pela sua voz, pelos seus cabelos que eu gosto de você.

HAM

Verdade? Verdade mesmo?

GERTRUDE DE MIRA

Quer que eu jure?

HAM

Agora, eu desafio a todos: aos que estão lá embaixo e os que estão aqui. Gertrude, nós vamos sair do inferno. DEIXAI QUE ELE NÚ, TE ATRAIA SEXUALMENTE AO LEITO NOVAMENTE, QUE COLORE DE DESEJO ESSA FACE, E QUE TE CHAME DE “MINHA AGUA VIVA, MEU CRISTAL”. DEIXAI-O QUE, POR UM PAR DE TREPADAS IMUNDAS OU POR BOLINAR O VOSSO SEIO COM OS DEDOS AMALDIÇOADOS, ELE VOS REVELE TUDO AQUILO DE QUE É.

CLAU *(Rindo)*

Ela não acredita em nada do que está dizendo. Será que você é tão ingênuo assim?

GERTRUDE DE MIRA

Clau! *(A Ham)* Não ouça o que ela diz. Se quer que eu confie em você, comece por confiar em mim.

CLAU

Pois sim! Pois sim! Confie nela! VOCÊ precisa de um homem, acredite, de um braço de homem na sua cintura, de um cheiro de homem, de um desejo de homem em olhos de homem SUA PUTA... Quanto ao mais... Ah! Ela diria até que você é o pai Eterno, se é que isso agradaria a você.

HAM

Gertrude! É verdade isso! Responda! É verdade?

GERTRUDE DE MIRA

Que quer que eu lhe diga? Não entendo essas coisas. *(Batendo o pé)* Que irritante que é tudo isso! Mesmo que você fosse um covarde, eu gostaria de você. Pronto! Não basta isso?

HAM *(Às duas mulheres)*

Tenho nojo de vocês. *(Dirige - se à porta e bate nela com os nós dos dedos, Gertrude de Mira corre para ele e ele a repele)* Vá! Tenho ainda mais nojo de você do que dela. Não quero apodrecer nos seus olhos. Você é pegajosa, mole! Você é um polvo, um pântano. *(Bate contra a porta.)* Abrem ou não?

GERTRUDE DE MIRA

Ham, por favor, não vá! Clau pôs as garras de fora, não quero ficar sozinha com ela!

HAM

Arranje - se!

GERTRUDE DE MIRA

Covarde, covarde! Você é mesmo um covarde.

HAM

Abram! Vamos, abram! Aceitarei tudo: todos os suplícios, as tenazes, o chumbo derretido, as pinças, o garrote, tudo o que queima, tudo o que rasga; quero sofrer de verdade. Prefiro cem dentadas, prefiro a chibata, o vitríolo a este sofrimento cerebral, esse fantasma de sofrimento que roça, que acaricia e que nunca dói bastante. *(Agarra o trinco da porta e o sacode)* Abrem ou não? *(A porta se abre bruscamente, ele quase cai).* Ah!

(Um longo silêncio)

CLAU

Então, Ham? Pode ir.

HAM *(lentamente)*

Não compreendo como foi que se abriu esta porta.

CLAU

Que está esperando? Vá, vá, depressa!

HAM

Não, não vou.

CLAU

E você, Gertrude de Mira? *(Gertrude de Mira não se move; Clau dá uma gargalhada.)*
Então? Qual de nós três? O caminho está livre; quem é que nos prende? Ah! É de morrer de
rir! Nós somos inseparáveis!

(Gertrude de Mira atira-se sobre ela, pelas costas.)

GERTRUDE DE MIRA

Inseparáveis? Ham, ajude-me depressa, ajude-me! Vamos arrastá-la para fora e fechar a porta!
Ela vai ver!

CLAU *(debatendo-se)*

Gertrude de Mira! Gertrude de Mira! Eu lhe peço, fique comigo! No corredor não! Não me
atire no corredor!

HAM

Solte-a!

GERTRUDE DE MIRA

Está louco? Ela tem ódio de você.

HAM

Foi por causa dela que eu fiquei.

(Gertrude de Mira solta Clau e olha, assombrada para Ham)

CLAU

Por minha causa? *(Um tempo).* Bom. Então fechem a porta. Faz dez vezes mais calor depois
que ela se abriu. *(Ham fecha a porta).*

HAM

Você sabe o que é um covarde.

CLAU

Sei, sim.

HAM

Você sabe o que é o mal, a vergonha, o medo. Houve dias em que você se enxergou até o fundo do coração - e isso a deixava aniquilada. E, no dia seguinte, você não sabia o que pensar, não conseguia decifrar a revelação da véspera. Sim, você sabia o preço do mal. E quando diz que sou um covarde, é com conhecimento de causa, não é mesmo?

CLAU

É.

HAM

É você que devo convencer: você é da minha laia. Pensou então que eu iria embora? Eu não poderia deixar você aqui, triunfante, com todos esses pensamentos que me dizem respeito.

CLAU

Quer mesmo convencer - me?

HAM

Não quero outra coisa. Já não os escutou mais, sabe? Decerto é porque não têm nada a ver comigo. Acabou - se. Está arquivado o caso; nada mais sou sobre a terra, nem mesmo um covarde. Estamos sós agora, Clau: só restam vocês duas capazes de pensar em mim. Ela não conta. Mas você que me odeia, se acreditar em mim poderá salvar-me.

CLAU

Não será fácil. Olhe para mim: tenho a cabeça dura.

HAM

Empreguei nisso o tempo todo que for necessário.

CLAU

Oh! Você tem o tempo todo. O tempo todo.

HAM *(Tomando-a pelos braços)*

Escute! Cada qual tem seu alvo, não é mesmo? Eu sempre desprezei o dinheiro, o amor. Queria ser um homem. Um forte. Apostei tudo numa só cartada. Pode ser um covarde aquele que escolheu os caminhos mais perigosos? Pode-se julgar toda uma vida por um só ato?

CLAU

Por que não? Durante trinta anos você sonhou que tinha coragem; e se permitiu mil pequenas fraquezas, por que aos heróis tudo é permitido. Que cômodo que era! Depois, na hora do perigo, encostaram você na parede... e você tomou o trem para o México.

HAM

Não me deram tempo de praticar meus atos.

CLAU

Morre-se sempre cedo demais ou tarde demais. No entanto, a vida aí está: liquidada.. já foi passado o traço debaixo das parcelas, resta fazer a soma. Você nada mais é do que a sua vida.

HAM

Víbora! Tem sempre resposta para tudo!

CLAU

Ora, vamos! Não desista. Deve ser fácil a você persuadir-me. Procure argumentos, faça um esforço. *(Ham sacode os ombros.)* Então, como é? Não disse que você era vulnerável? Ah? Agora você vai pagar caro. Você é um covarde, Ham, porque eu quero que seja. Eu quero, compreende? Eu quero! No entanto, veja que fraquinha que sou, um sopro. Sou apenas o olhar que está vendo você. O pensamento incolor que está pensando em você. *(Ela caminha para ela, de mãos abertas.)* Ah! Abrem-se agora essas mãos grossas de homem. A troco de que? Não se agarram pensamentos com as mãos. Vamos! Não tem o que escolher, tem que me convencer.

GERTRUDE DE MIRA *(Num sobressalto agarrando Ham.)*

Beije-me, e ela terá que aguentar.

(Os dois beijam-se desesperadamente como dois animais.)

CLAU

Ah! Covarde, covarde! Vá fazer-se consolar por mulheres! Bonito par! Se você visse essa pata grossa achatada nas suas costas, machucando a carne e o vestido. Ele tem as mãos pegajosas, está transpirando. Vai deixar no vestido uma mancha azul.

GERTRUDE DE MIRA

Aguente, meu amor! Aperte-me mais ainda contra você. Vamos!

CLAU

Isso mesmo, aperte-a bem forte, aperte-a! Misturem os seus calores! Que bom que é o amor, hei Ham? É morno e profundo como o sono, mas eu não deixarei você dormir.

(Gesto de Ham.)

GERTRUDE DE MIRA

Não ouça o que ele diz. Tomo minha boca! Sou sua, toda sua!

CLAU

Então? O que é que você está esperando? Faça o que mandam! Ham, o covarde, tem nos seus braços Gertrude de Mira, a infanticida. Façam as apostas! Ham o covarde, conseguirá beijá-la? E eu estou vendo vocês! Eu sozinha, sou toda uma multidão, compreende? *(Murmurando)* Covarde! Covarde! Covarde! Covarde! É inútil fugir de mim, não deixarei você. Que é que está procurando nos lábios dela? O esquecimento? Mas eu, eu não esquecerei você. E é a mim que você tem que convencer. A mim! Venha, venha! Espero por você. Veja, Gertrude de Mira, ela já desaperta o seu abraço, é obediente como um cachorro...

HAM *(Numa explosão)*

Diabos! Não ficará escuro, nunca.

CLAU

Nunca.

HAM

Pois bem! Digo a vocês que tudo estava previsto. Eles previram que eu havia de parar aqui, com todos esses olhares que me comem. *(Volta-se Bruscamente, e ri)* Então, isto ‘é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os outros.

ESTTELE

Meu amor!

HAM *(Repelindo-a)*

Deixe-me. Ela está entre nós. Não posso amar você quando ela me vê.

GERTRUDE DE MIRA

Ah! É assim! Pois ela não nos verá mais.

(Toma a faca de cortar papel e precipita-se sobre Clau, desferindo-lhe vários golpes).

CLAU *(Debatendo-se e rindo)*

Que é que você está fazendo/ Que é que você está fazendo? Está louca?

(Deixa cair a faca de cortar papel. Um tempo. Clau acompanha-a e põe-se a golpear-se com raiva.)

CLAU

Nem a faca, nem o veneno, nem a forca. Esta tudo acabado, compreende? E estamos juntos para sempre *(Ri)*

GERTRUDE DE MIRA

Para sempre, meu Deus! Que engraçado! Para sempre!

HAM

Para sempre!

(caem sentados, cada qual sobre o seu banco)

HAM

Pois é, continuemos!

INTERTEXTOS HAMLET

GERTRUDE DE MIRA NÃO DIGA MAIS NADA. GIRASTE OS MEUS OLHOS PARA O FUNDO DA MINHA ALMA. E AÍ VEJO MANCHAS DE VERGONHA TÃO NEGRAS E ENCRUADAS QUE JAMAIS ABANDONARÃO A SUA COR.

HAM PARA CLAU – NÃO TE LEMBRAS DO FINAL DA CENA 02 DO 2º ATO: A PEÇA É A COISA DURANTE A QUAL EU POREI A PROVA A CONSCIÊNCIA DO TIO?

CLAU – SEA INTENÇÃO É ESCRAVA DA MEMÓRIA, A PRÓPRIA MEMÓRIA DEPENDE DO TEMPO. ESQUECER E SER ESQUECIDO SÃO O CURSO NATURAL

DOS ACONTECIMENTOS E AS INTENÇÕES HUMANAS AMADURECEM E APODRECEM COMO FRUTOS.

GERTRUDE DE MIRA – VAI! VAI! VAI FILINHO! BEIJA COM FORÇA O MAMILO RÓSEO DESTA TÊTA ARDENTE. SUGA O VENENO! SUGA O VENENO DO DESEJO LIBIDINOSO QUE PERFUROU AS ENTRANHAS DE TEU VELHO PAI LEVANDO-O AO PÓ.

PROJETO DA MONTAGEM DE QUATRO PAREDES:

Não vejo, não ouço, não falo... mas sinto!

Não adianta, a presença do outro é o que dá a dimensão de minha existência.

Existo por que o outro me percebe, minha sombra o toca, meus pensamentos voam quando me expresso...

Tenso, não consigo controlar-me e quanto mais tento, mais tremo, mais vibro!

Preciso de ar, água, comida ou bebida para o controle.

Então o olho humano me vê, sua sensibilidade me percebe, sua boca me comenta e seus ouvidos sensíveis se irritam com os meus ruídos de descontrole: não posso me afastar dessa angústia, não quero deixar de existir.

Então, me animo por ser visto, ouvido, falado, sentido, e responsável pela angústia do outro.

Apresentação

A Companhia Mínima nasce da necessidade de aprofundamento do trabalho do ator em uma estética que se fundamenta na construção poética da cena, buscando explorar a potencialidade criativa do ator com base no desenvolvimento de sua presença física, por uma abordagem extracotidiana, tanto do personagem, quanto dos elementos que compõem o fenômeno teatral.

Formada basicamente por Franco Pimentel e Ana Paula Carvalho, a Mínima procura encontrar na representação teatral uma síntese entre a lógica expressiva da ação, a generosidade e sacralidade do ator e a receptividade do espectador como sujeito ativo e reconstrutor do sentido da obra.

Partindo de um universo já conceitualizado de teatro físico e de teatro-dança, tanto pelos pensamentos do ocidente quanto do oriente, a Mínima procura encontrar no aperfeiçoamento de seu trabalho, uma gramática própria reconceitualizando e buscando novos caminhos, que não preocupe necessariamente com a forma, porém com a possibilidade de uma expressão generosa e sincera que a arte do teatro possa lhe proporcionar.

A Direção

Nesses últimos dezesseis anos se pode equacionar perfeitamente pouquíssimas vozes que soaram em defesa do teatro em Goiás. Não de um teatro oportunista, que se aproveita da magnitude da comunicação artística para alcançar interesses particulares e econômicos, mas de um teatro que constantemente represente as inquietações do artista e da humanidade, sempre em processo transformação.

Sem dúvida alguma uma dessas vozes chama-se Franco Pimentel. Sua busca constante por uma estética experimental definitivamente colaborou para o norteamento do processo de construção da cena teatral goiana.

A ansiedade em desenvolver uma teatralidade atuante e complexa, primando pela formação de um público que admire o teatro como uma forma de arte que encerra em si mesma a beleza e a virtude da palavra corporificada em imagem, fizeram-no voltar-se para a pesquisa de uma estética mais exigente.

Pimentel, jamais se deixando levar pelas dificuldades pessoais e circunstanciais a que essa profissão nos impõe, sempre soube mediar muito bem e extrair valiosos princípios e caminhos de tudo o que foi experimentado, fazendo-se como um dos atores mais criativos e atuantes dos últimos tempos.

Desde as pequenas experimentações desenvolvidas em nosso ninho de estudos da antiga Escola Técnica Federal, provocados pelo então Prof. Sandro di Lima, quando decidimos que seríamos artistas pelo resto de nossas vidas, pode-se perceber nesse artista uma aplicação como que visionária pela arte do teatro. Sempre bebeu ou procurou beber das fontes mais inquietantes do teatro contemporâneo, demonstrando que sua pesquisa pessoal, cada vez mais edificada em bases sólidas por um olhar antropológico do fenômeno teatral, exposta em parte, agora em Quatro Paredes, vem de um processo histórico, marcadamente dialético, no sentido de que um grande artista não nasce da noite para o dia, mas de uma constante negação e superação de si mesmo.

Durante os anos que temos trabalhado, observo que em seu trabalho há sempre uma temática diferente, mas uma preocupação constante em criar e dissecar no palco algo que não seja apenas esfera do teatro, porém, uma identidade, um teatro diferente, agressivo e contundente no tratamento das imagens e da cena, reflexivo e construtivo para a receptividade do espectador.

Constantino Isidoro

Diretor de teatro

Diretor de Musicalidade da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia

Sartre

“Se a cultura não salva nada nem ninguém, tem pelo menos a virtude de ser um produto do homem, no qual ele se reconhece e se projeta.”

Para muitos intelectuais e artistas, o Café de Flora converteu-se, durante a ocupação alemã em Paris, numa espécie de “território livre”. Ali se podia encontrar Picasso, Albert Camus, atores iniciantes ou famosos, dramaturgos, poetas conhecidos, inéditos e, é claro, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Todos em comum nutriam da mesma esperança: a Libertação.

Jean-Paul Sartre nasceu a 21 de julho na Paris de 1905 com o pai já doente. Dois anos depois com a morte do mesmo, sua mãe Ane Marie mudou-se para Meudon, na casa de seus pais.

Sartre encontrou um avô terno e complacente que fez do menino sua razão de vida, e que introduziu muito cedo o menino no mundo sagrado da cultura sempre perguntando-lhe: O que é que você leu? O que é que você compreendeu? Pois era notável que uma criança de sete anos gostasse de ler Pierre Corneille (1606-1684) e se encantasse com os clássicos. Mas por trás da admiração do avô Sartre era apenas uma criança comum. Gostava de cinema e de histórias de aventuras, às quais na ausência do mesmo, se entregava, com certa sensação de culpa. Aos nove anos Sartre já experimentava romancear aventuras o que fazia o avô “fingir ignorar”.

Aos doze anos no segundo casamento da sua mãe Sartre volta à Paris onde mais tarde começa a cursar a Escola Normal Superior pela qual obteria em 1929 aos vinte e três anos a licença para lecionar filosofia. Ali mesmo conhece Simone de Beauvoir e iniciam um romance. Estabelecem uma relação *sui generis* (Entre nós), de conformidade com suas vidas: “trata-se de um amor necessário; convém que conheçamos também amores contingentes” diria Sartre.

Contudo naquele mesmo ano Sartre receberia o primeiro golpe em sua liberdade: a convocação para o serviço militar. Na primeira visita de Beauvoir, ele manifestara sua revolta contra absurda hierarquia militar, a sujeição, a sensação de não se pertencer. Somente as discussões com Aron, antigo colega da Escola Normal tornaram suportáveis os dezoito meses de vida militar. Nessas discussões Sartre não admitia uma filosofia que lidasse com meras abstrações, o que sem perceber, em sua fome fenomenológica, trilhava o caminho para conhecer a obra de Edmund Husserl (1859-1938) apresentada a ele por Aron. Mais tarde, em uma festa Aron lhe diria: “estás vendo meu camaradinha, se tu és fenomenologista, podes falar deste coquetel sem que isso deixe de ser filosofia”. Era justamente o que Sartre desejava: falar das coisas tal como elas são, tal como as tocava, e que isso fosse filosofia.

Em 1933 Sartre vai para Berlim onde consegue uma bolsa de estudos. Nesse período se dedica às filosofias da existência de Heidegger (1889-1976) e Karl Jaspers (1883-1969) e através delas a de Kierkegaard (1813-1855). Influenciado por Husserl escreve dois trabalhos: Ensaio Sobre a Transcendência do Ego (Essai Sur La Trancendence de l'Ego) e A Imaginação (L'Imagination) publicadas na França em 1936, e conjuntamente preparava sua versão do existencialismo denominado A Náusea (La Nausée). Volta para a França e publica em 1939 uma série de ensaios em uma coletânea denominada O Muro (Le Mur) onde a personagem principal ilustrava especificamente aquilo que Sartre chamaria de Situação-limite.

Nesse período a guerra era inevitável a se ver pelo crescimento e invasões nazistas. Em meio a todas a essas ameaças, apesar de sempre ter recusado o engajamento político partidário Sartre sempre voltara suas simpatias para a esquerda, mais quando convocado para a guerra em 1939, não foi para a batalha com a consciência de salvaguardar as liberdades do homem contra o fascismo. Dominou sua cólera e amargura por ter de se submeter novamente à uma disciplina odiosa e obrigou-se a aceitar a nova contingência. Em meados de 1940, foi feito prisioneiro e levado para um campo na Alemanha. Durante meses escreveu, conversou com seus camaradas de situação e procurou uma maneira de se evadir. Quando conseguiu voltar à França, a fisionomia de seu país havia mudado: era uma terra ocupada. Sartre descobriria, inicialmente no *stalag* alemão e depois na França submetida, que estava ligado

até a medula à sorte de seus contemporâneos. A liberdade, a opressão, a fraternidade, eram responsabilidade de cada um. Numa sociedade que se acomoda na escravidão, o indivíduo dá-se conta de que é apenas um homem entre os homens, mas pode escolher recusá-la ou apoiá-la.

Em *O Ser e o Nada* (*L'Être et le Néant*), obra que iniciou em 1939 e terminou em 1943, Sartre elaboraria uma descrição completa da existência humana, a partir da sua situação. Não havia escusas: nem a guerra, nem a história de cada um, nem as restrições a que todos se julgavam submetidos. O homem é inteiramente responsável por aquilo que é. Essa responsabilidade, no entanto não se circunscreve apenas à sua individualidade: o homem também é responsável por todos os homens e sua liberdade não o separa da liberdade dos outros.

Assim não se restringiu apenas às palavras. Entregou-se à ação. Juntamente com Merleau-Ponty (1908-1961), vários amigos e ex-alunos, organizou um grupo de resistência: Socialismo e Liberdade. A tarefa principal era imprimir e distribuir panfletos clandestinos, incitando o povo a se lançar contra os ocupantes e colaboracionistas, mas os resultados foram desanimadores. Privado do apoio dos comunistas que, em 1941, o consideravam um intelectual pequeno-burguês de ideologia duvidosa, voltou-se para outros intelectuais como Gide (1869-1951), Malraux (1901-1976), visando convencê-los sem qualquer sucesso. Teria que esperar o convite da FN (Frente Nacional), em colaboração com os comunistas para fazer um trabalho mais eficaz. Enquanto isso, escolheu escrever como forma de resistência, transformando suas idéias em produções literárias, a partir das quais começou a expressar seu pensamento filosófico e político porque ambos são inseparáveis tanto na ficção do romance quanto do teatro.

Para ele, naquele momento, o “verdadeiro teatro é uma apelo a um público ao qual se está ligado por uma comunidade de situação”.

Em *As Moscas* (*Les Mouches*), sua primeira peça estreada em 1943, Sartre adaptava a lenda grega da cidade de Argos que tratava do assassinato de Egisto e Clitemnestra por Orestes, filho de Agamenon, vingando assim a morte do pai. A cidade de Argos é tomada por uma peste de moscas. O recado: a cidade de Argos era a França ocupada; Agamenon o governo deposto; Egisto o comando nazista; Clitemnestra os colaboradores franceses; a peste de moscas, o medo que invadia e dominava a população; e Orestes, um convite à libertação.

Recusando o teatro psicológico onde o caráter da personalidade é o principal objetivo da ação, Sartre contrapunha com um teatro de situação, onde o mais importante era o como e quais as conseqüências da ação que se constrói em cena. “Se é verdade que o homem é livre em uma situação dada e que se escolhe livre, nesta e por esta situação, então é preciso mostrar no teatro situações simples, humanas e liberdades que se escolhem nestas e por estas situações”.

A partir desse contexto Sartre escreve sua segunda obra *Entre Quatro Paredes* (*Huis Clos*) em 1944, cuja a temática justificativa a necessidade de uma unificação de forças político-sociais independentemente de ideologias ou partidos para vencer um inimigo comum: o Nazismo.

Um ano após a segunda guerra e princípios da guerra fria, com a direita disposta a enterrar o passado o mais rápido possível retomando velhos mitos, Sartre julgou reavivar a

memória dos franceses escrevendo *Mortos Sem Sepultura* (*Morts sans Sépulture*) e na segunda parte do programa *A Prostituta Respeitosa* (*La Putain Respectueuse*). Um ano depois em 1947 escreve *As Mãos Sujas* (*Les Mains Sales*) o que o levou a ser repudiado pelos comunistas. E ainda nessa mesma época escreve *O Diabo e o Bom Deus* (*Le Diable et le Bon Dieu*) elevando o confronto entre a moral e a práxis às últimas consequências.

Durante a década de 50 Sartre trava intensa batalha intelectual com as diversas frentes político ideológicas. Ele nunca foi inteiramente dedicado à práxis partidária e criticava intensamente esta justamente pelas contradições e arbitrariedades cometidas à liberdade de escolha dos militantes engajados.

Acusado pelos comunistas de ter apresentado em *A Prostituta Respeitosa* um negro como covarde, Sartre defendeu-se apenas afirmando que a função do escritor não era a de propagar risonhas esperanças, mas a de apresentar uma realidade tão incômoda, que suscitasse no público a vontade de transformá-la.

Por mais que pudesse ser estranho em 1951, Sartre alia-se decisivamente aos comunistas, a partir da defesa do marinheiro Henri Martin, detido por distribuir, entre os companheiros, panfletos contra a guerra colonialista na Indochina. O que levou Camus e Merleau-Ponty a jamais compreenderem seu gesto. Contudo, para Sartre, da mesma forma que um ator, também alguns indivíduos fundamentam sua vida na repercussão que ela tem sobre os outros.

Dois anos depois ridicularizaria a burguesia satirizando a imprensa anticomunista na peça *Necrassov*. Mas nesse mesmo ano, os tanques russos invadem Budapeste. Sartre, condenando a URSS sem reservas, rompe com o PC, e em *O Fantasma de Stálin* (*Le Fantôme de Stalin*), explica sua posição: ser ligado ao PC não significa, para ele, submissão às linhas gerais, mas uma crítica lúcida, sem a qual não seria possível um marxismo vivo. Em 1964 recusa o Prêmio Nobel de Literatura e lança um libelo contra as guerras imperialistas de todo o mundo adaptando às *Troianas*, de Eurípides. Nesse sentido Sartre sempre despojou do intelectual clássico e sacrossanto dizendo que “a partir do momento em que percebi que o compromisso não era suficiente, mudei de comportamento e hoje estou muito mais próximo às massas e com elas fisicamente confundido”. E em seu 70º aniversário diria a Michel Contat “... o mais importante é que o que tinha de ser feito foi feito. Bem ou mal, pouco importa, mas em todo caso, foi tentado”.

Guilherme de Almeida

UMA SITUAÇÃOZINHA SIMPLES



Inês, estele e Garcin... “e estamos juntos para sempre”.

Três personagens...

Garcin, Inês, Estele: conduzidos um a um por um Criado. Respectivamente, um publicitário, uma funcionária pública, uma socialite...

Condenados a conviver juntos por toda a eternidade

O inferno não são as labaredas ou as estacas de Dante

O inferno é *clean* e preparado, nos mínimos detalhes, como um salão de arte

A luz... sempre presente

A porta, trancada por fora... sempre aberta.

O inferno não são as labaredas ou as estacas de Dante

Não se dorme, não se acorda

O sono... não existe

O inferno é *clean* e preparado, nos mínimos detalhes, como um salão de arte

O inferno não são as labaredas ou as estacas de Dante

Obrigados a tolerar-se mutuamente, descubrem o verdadeiro inferno: uma consciência não pode furtar-se a enfrentar outra consciência.

O inferno eram os outros...

Agora é a representação teatral.

O resto é silêncio!



ALGUMAS PALAVRAS...

Depois da televisão, talvez a Internet seja o advento mais importante do último século. Ela nos coloca no hiato do

tempo, no limite de possibilidades de desdobramento da realidade. Desde uma bomba que pode ser detonada, desde uma trama que pode ser desvendada. Desde um amor que nunca começa e se acaba, ao fechamento de um negócio de bilionário.

Mas a problemática disso tudo não está na maravilha e no terror com que nos defrontamos a cada dia. Está na maneira como exaltamos o cinismo desse poder. Percebemos que na era do conhecimento e da informação, a dimensão do humano é outorgada à uma espécie de ensimesmação, à uma espécie de autofagia constante, que distancia o sujeito do seu âmbito coletivo, aprisionando-o, velando-o entre quatro paredes, apenas com uma senha de identificação.

Não podemos dizer que esse universo é imposto. Muito pelo contrário, nós o escolhemos e nos habituamos a ele com muita facilidade, e lutamos até para facilitá-lo ainda mais. E a cada dia, com mais facilidade ainda, incorporamos os seus métodos e princípios. Proibimo-nos de olhar uns aos outros, cara a cara, de entender e nos aceitar como diferentes.

Princípios como responsabilidade e solidariedade, são arrojados para escanteio em nome de um medo... de uma perda de bens...

Então, nesse universo idiossincrático, vedado pelas circunstâncias sócio-econômicas de capital e poder tais como, a consequência das guerras, as fomes, as injustiças sociais e diferenças de classes que culminam na violência urbana, no culto excessivo à religiosidade, na necessidade de ações heróicas por arte dos representantes de classe – ações essas ocasionadas pelo descrédito da ação individual coerente e responsável como pressuposto para uma ação coletiva; diante de tudo isso vemos emergir um homem vazio, solitário, oferecendo ao mundo apenas um corpo torpe, frio no olhar e gélido no gesto.

Esse vazio esse vácuo, esse nada, essa solidão é a própria pré-disposição que nós, indivíduos vivos, temos de mudança, de estabelecer ações e reagir aos sentimentos mais diversos. Sendo algo que insurge como esperança-desejo - uma espécie de projeto-sonho, aberto as mais diferentes idiossincrasias, que permite nos moldar-nos no mundo e nos adaptar a ele, sejam quais forem as circunstâncias.

Robótico e automatizado, condicionado para sentir e reagir, ou para sentir e não reagir, ou para não sentir e não reagir (condicionamento esse que nada mais é senão uma aceitação do hábito), esse homem possui dentro de si uma chama que o caracteriza como humano, e lhe dá a dimensão de existência: *a esperança*. Quando essa chama se apaga ele morre, não apenas em um sentido unívoco de uma morte física, porém, pela ausência de perspectiva, de engajamento e fé.

A Esperança é a grande responsável pelo preenchimento desse corpo torpe e vazio. Mas um vazio que se preenche instantaneamente renovando-se *para si*, transformando-se em outro: um homem imanente e transcendente. Um homem dialético! Eis o que somos! Eis a questão! Daí o famoso dito popular que diz que a "esperança é a última que morre".

È justamente aí que pretendo chegar: não pode haver fanatismo, religiosidade ou negativismo na idéia de que o homem é a esperança dele mesmo. O homem é o que faz de si mesmo. Então a desesperança da qual Sartre afirma ser a humanidade, pode ser entendida

como a angústia e não a inércia ou o quietismo total. A desesperança é o limite, o instante da escolha entre o *to be our not to be*. Ela é a mola propulsora para a mudança. Assim, somente os vivos podem mudar. É preciso estar vivo o tempo todo, mudando como uma semente que jamais se imaginaria ser um galho morto sobre uma terra viva.

No entanto, Garcin, Inês e Estelle, estão mortos. E nessa nova condição de mortos-vivos - onde a morte é o fim, o fim de tudo que é vida, de cujo âmbito ninguém jamais voltou para dizer o contrário – a esperança não existe, somente esse corpo condicionado, cibernético e torpe, com um imenso buraco no peito, aberto à solidão e ao nada, a espera inútil de uma esperança-mudança que jamais chegará. Para Garcin, Inês e Estelle, o vazio não se preenche. As lacunas não se fundem. Não se criam novos espaços. Não se descobre mais nada além do que o que já se sabe. A morte torna-se um eterno espetáculo de teatro onde os personagens já decoraram o início o meio e o fim de suas existências.



É na esperança, que o homem se metamorfoseia, se constrói e se desconstrói até o fim. Assim, o verdadeiro inferno humano, reside na obrigatoriedade do homem em reconhecer-se e aceitar-se pelos olhos do outro.

Nesse sentido quando Lula, em seu discurso de posse, diz que “a esperança venceu o medo”, nos emociona muito porque acontece, de certo modo, a libertação de um grito contido, e uma renovação que potencializa os projetos.

Ana P. Carvalho, Mayara Pinheiro e Bruno Peixoto durante ensaio.

Não que isso não houvesse antes, muito pelo contrário, esse grito já fazia parte de nós. Porém, essa esperança, agora vem potencializada como princípio de vida, como um princípio de ação. E isso é fenomenal, pois, estamos reescrevendo uma nova história onde tudo é possível, distante do acaso, resignificando um novo homem.

É sob o impacto de mudanças e rupturas desse último século que construímos nossa forma de pensar e agir. A dicotomia entre tradição e vanguarda da arte aponta muito bem para as concepções paradigmáticas da cultura Brasileira. Vivemos hoje um impasse. Estamos no inferno: a escolha entre a credibilidade na busca de modelos político-socio-econômicos perfeitos, para não citar as utopias (sonhos socialistas), e a realidade nua e crua que precisa ser admitida e administrada ou rompida.



Pedro Vilela e Bruno Peixoto – Garcin “...onde estão as estacas?”

Talvez a grande diferença entre a obra de Da Vinci e Marcel Duchamp é que a obra de Da Vinci foi tomada como padrão de estética e beleza durante três séculos e meio e representou todo um pensamento milenar sobre Arte. A culpa não é da obra mas de quem a constituiu (interpretou) como tal. O século passado saiu desse padrão para os padrões. Construímos, desconstruímos e encontramos nosso caminho no conceito, ou seja na obra de arte idealizada. Uma arte não mais encontrada somente nos museus ou galerias. Ela está na rua e fala por impressões e sensações a todos. Dita rumos e tendências que parte da realidade imaginária para o concreto real. É justamente aí que os *read made* duchampeanos ganham bastante aceitação nos dias de hoje. O cinismo e o atrevimento que esse artista teve para encarar os paradigmas hegemônicos de sua sociedade, grita hoje fortemente na concepção de muitos artistas, para uma arte que torne o observador sujeito ativo e reflexivo diante do que vê.

Desse modo em ‘Quatro paredes’ a angustia de se deparar com um novo paradigma é a mesma de acreditar em um inferno dantesco e se deparar com um salão de arte contemporânea: uma mudança de paradigma modernista antropofágico, para a pós-modernidade auto-antropofágica. O inferno não são mais os outros. O inferno somos nós mesmos, porque escolhemos os outros. Se no primeiro a obra de arte é instrumento de comunicação



Read Made Duchampeano: é o observador quem interpreta

objetiva do artista para com o expectador, no segundo essa objetividade se subjetiviza. Ninguém diz necessariamente todas as verdades. A referência, em última instância, vai ser

não mais o observador como objeto, mas a universalidade da cultura desse observador e das verdades de seu entendimento.

Em *Entre* ‘Quatro paredes’ genialidade do filósofo francês não fica abaixo dos grandes mestres da dramaturgia mundial. Sartre consegue sintetizar o discurso de seu existencialismo humanista como práxis de uma intervenção dialética no universo *ficcional* e *real* do drama. Ficcional, porque, ela se constrói sobre os mecanismos de formatividade do drama, com estruturas semânticas que permitem a fabulação do autor. Real, porque entendo



ser, toda realidade dramática, a própria estrutura de funcionamento do drama: uma auto-referencia constante, submersa em uma temporalidade ocasionada pela relação entre a ação *narrada* e sua *presentificação*. A realidade dramática confunde-se com a própria realidade do teatro no momento em que regras e estruturas convergem sobre si mesmas fazendo, ao fim, com que a obra resultante seja auto referente e polissêmica.

Ana como Inês e Bruno como Garcin: Convivência aos nervos



Angústia de Garcin

A

realidade do teatro a que me refiro é o inferno criado em ‘Quatro paredes’: uma sucessão de carrascos- tanto personagens quanto artistas - torturando-se uns aos outros em busca de um sentido para suas obras e existências. É aí que opera a encenação pela qual, nós artistas-intérpretes, nos apaixonamos. É aí que mora a encenação pelo modo os quais nos perdemos e nos encontramos.

Nós artistas interpretamos o mundo e propomos caminhos e mais caminhos, somente isso. Temos as nossas convicções e damos a chave para que você expectador entre na sala. Você não é obrigado a entrar. Mas a porta, como diz Kafka, estará sempre aberta para que você entre e descubra que tudo foi preparado para você nos mínimos detalhes: nossa sala estará a sua espera meu senhor.

Esse é o credo em ‘QUATRO PAREDES’: o jogo teatral deixa de ser uma historinha contada - uma

simples enciclopédia moral, didaticamente muito bem construída, com início, meio, e fim – para ser como a vida, um grande carnaval efêmero. Uma sobrepujança alegórica da carne. Um julgo hemofágico, junto ao osso, nervo e músculo, que jorra, que pulsa, que treme e se transforma a todo instante elétrico. Um salto no universo das sensações e impressões a partir de uma construção corpórea orgânica e explosiva. Uma troca, um compartilhamento. Uma fusão constante entre interpretação e representação. Um derrisório contínuo, onde, ri quem entender primeiro a piada. Caso contrário leva para casa para rir sozinho – Eureka! – três dias depois. E como diz Shakespeare: “O resto é silêncio”.

Ficha técnica

Este espetáculo foi baseado na obra de Jean Paul Sartre *Entre ‘Quatro paredes’ (Houis Clos)* – Ed. Abril. Tradução de Guilherme de Almeida, 1952.

Direção, adaptação de texto e argumento

Franco Pimentel

Com intertextos extraídos das obras de W. Shakespeare – *Hamlet*; Franz Kafka – *O Processo*

Elenco

Ana Paula Carvalho

Mayarah Pinheiro

Bruno Peixoto

Pedro Vilela

Concepção de Luz e operação

Franco Pimentel

Montagem de Luz

Rodrigo Assis

Cenografia e adereços

Wagner Gonçalves

Franco Pimentel

Com referências às obras de Marcel Duchamp, Mondrian;

Cenotécnico

Adonay Albinthes

Flamenco

Luciana Rodovalho

Fotografia

Lázaro Tuim

Concepção de figurinos

Franco Pimentel

Assistente de figurinos

Valdete Soares

Shirlei de Sousa

Costura

Marieta Ferreira da Silva

Criação e concepção de trilha

Franco Pimentel

Baseada nas obras de Philip Glass: *Drácula, Passage*; J. Bizet: *Ópera Carmem – Prelúdio e Habanera*;**Execução**

Thiago Calegari

Programação visual

Jolmar Ferens

Roteiro e direção de vídeos

Franco Pimentel

Direção de edição de vídeos

Robney Bruno

Cinegrafistas

Omar Pereira

Juan

Cabelo e maquiagem

Eva Santos

O presente espetáculo foi patrocinado pela **Lei Municipal de Incentivo à Cultura**, tendo seus colaboradores as empresas **Rápido Araguaia** e **Ita Transporte**.

RELEASE JORNALÍSTICO

Garcin, Inês e Estelle, respectivamente, um publicitário dono de jornal, uma funcionária dos correios, uma socialite emergente. Juntos, são condenados a expiar suas culpas no inferno, pela eternidade.

Ao contrário do que se imagina, o lugar é limpo e requintado, porém, não há espelhos, nem noite, nem escuro. Apenas os olhos atentos, o ouvido aguçado, uma luz que nunca se apaga, uma porta que tranca por fora e um criado dignamente fiel à sua profissão que os conduz, um a um, com uma extrema polidez que somente um *gentleman* pode ter. Ali, passam a existir pela convivência do outro – cada um é o que é, o que se mostra ser...o que faz de si mesmo – a espera da chegada do carrasco. Porém, não tardam a perceber que essa função é exercida por eles mesmos, e que correrão eternamente como cavaleiros de pau sem nunca se alcançarem. O inferno são os outros? O inferno somos nós, porque escolhemos o outro.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), francês, natural de Paris, expoente do Existencialismo e um dos mais influentes pensadores franceses da atualidade. Filósofo, romancista, autor, entre outros, de *L'Être et l'néant* (1943; *O ser e o nada*); *Lês mouches* (1943; *As moscas*).

Nessa obra Sartre tenta interpretar o vazio da vida em termos de inferno. Para ele, inferno não é nada do que preconiza o cristianismo. O Inferno é *clint*, latente e não tem como se esconder, nem morte e nem sono; todos acordados e vigiando-se o tempo todo. O inferno é a vida.

Um dos fatores que mais nos motiva a adaptar *Huis-clos* (Entre quatro Paredes), é justamente o fato de que, nessa obra, a genialidade de Sartre não fica abaixo dos grandes mestres da dramaturgia mundial. Escrita em 1944 em *Entre 'Quatro paredes'* Sartre tenta sintetizar o discurso de seu existencialismo humanista como *praxis* de uma intervenção dialética no universo da ação humana (aqui, real e ficcional do drama). Real e ficcional,

porque, em primeiro, ela é construída sobre esse mecanismo de formatividade (o drama). Em segundo, percebemos que ela é auto-referente (percebemos na obra referência clara de metateatralidade): assim entendemos, por essa ótica, que ela possa discutir, de certo modo, o aspecto da representação do ator e os aspectos que compõem o discurso linguístico do teatro: a hegemonia do texto, a relação ator e público, e a questão da *quarta parede* (conceito tão desenvolvido pelo teatro realista do início do séc. XX). Por outro lado ela projeta (lança, populariza) esse mesmo discurso, utilizando-se de uma estratégia de apreensão e reflexão coletivas que somente o teatro como arte possui. Nesse sentido, ela acaba por alcançar, o universo do espectador possibilitando reflexão, leituras abertas e transcendentais.

No entanto, em 'Quatro paredes' Sartre funciona apenas como mola propulsora, ele é o pré-texto base para a problematização da relação autoral da obra de arte: a reinterpretação do mundo e o poder que a criatura exerce sobre o criador: o personagem sintetiza o dramaturgo, o filho passa a ser maior que o pai sugando-lhe as referências de mundo, fazendo parte de uma outra realidade conectando outros canais de entendimento e existência: a metáfora. E nessa relação franksteniana a criatura/monstro é o reflexo de um redimensionamento e reafirmação da existência do pai/criador. Em 'Quatro paredes' Shakespeare, Nelson e Brecht assumem a intervenção intertextual onde o paradoxo da compreensão estética da obra encontra o seu lugar na relação autoral do espetáculo. A construção poética da cena parte de uma construção de sentidos da fragmentariedade para a totalidade que se permite compor. Uma construção em processo e transcendente. Desse modo podemos dizer que a genialidade da dramaturgia shakespeariana é a totalidade de sua existência como autor. Nada, além de suas poesias e criaturas fantásticas animadas sob o mundo de sua imaginação, o faz mais presente para nós. Poucos querem saber profundamente de sua vida íntima, de sua idiossincrasia. Isto sirva talvez às fofocas mesquinhas de capa de revista ou ao realismo/museologista histórico do teatro. A dimensão cínica que a criatura dá à existência do criador é unívoca e impiedosa. Ela somente é algo pelo que fez e faz em nós. Acontece que a presentificação da ação no teatro é dada pela criatura não pelo autor, o filho é o espelho do pai. A coisificação desse fenômeno é assumida pelo ator e orquestrada pelo diretor. Assim a genialidade do mestre inglês não está propriamente na escritura, mas na maneira como a escritura toma corpo em nossa vida (de espectadores). Então ela depende do significado que damos a ela. Então somos nós que definimos como queremos que ela seja. Esse é o inferno do autor: cair no domínio público! Não é fácil ser gênio, e preciso saber como tocar a sensibilidade humana e fazê-la tornar-se responsável por si mesma.

A intertextualidade inserida na obra de Sartre aparece com o intuito de explorar dois aspectos: a relação entre autor e obra, e o discurso das condições essenciais que definem a santíssima trindade do palco (texto, ator, diretor). O discurso das condições essenciais que definem esse triângulo - que durante tanto tempo permaneceu inabalável- estabelece, hoje, uma inversão: Ator, Diretor e Autor. Sendo este último quase que absorvido pelos dois primeiros, sintetizando-se em idéia, em signo, acentuando cada vez mais o reconhecimento de que a intertextualidade é própria do processo construtivo de um objeto de discurso. Basta se ver o crescimento da dramaturgia de grupo, a dramaturgia do ator, do encenador. Qualquer pessoa reforça o seu discurso, dialogando com um conhecimento já existente. É justamente por esse fato que homem se constrói, ele se faz e é histórico. E diante desse velho-novo paradigma demoramos aceitar que quem lê a obra é o espectador. Demoramos aceitar que é ele quem a re-significa. Nós artistas propomos caminhos e mais caminhos para que isso aconteça somente isso. Temos as nossas convicções e damos a chave para que ele entre nela. Mas ele não é obrigado a entrar, pois ela (a porta) sempre estará aberta para que ele entre e embarque no universo de nossa interpretação. Assim o jogo teatral deixa de ser uma simples historinha contada - uma simples enciclopédia moral, didaticamente muita bem construída,

com início, meio, e fim, de preferência, feliz - para ser um salto no universo das sensações e impressões. Uma troca, um compartilhamento, um derrisório contínuo, onde, ri primeiro quem entender primeiro a piada. Caso contrário leva para casa para rir sozinho – Eureka! – três dias depois. O resto é silêncio.

Na era do conhecimento e da informação, a dimensão do humano é outorgada à uma espécie de ensimesmação, à uma espécie de autofagia constante, que distancia o sujeito do seu âmbito coletivo, aprisionando-o, velando-o *entre* ‘Quatro paredes’ apenas com uma senha de identificação.

Talvez, depois da televisão, a Internet seja o advento mais importante do último século. Ela nos coloca no hiato do tempo, no limite de possibilidades. Desde uma bomba que pode ser detonada, desde uma trama que pode ser desvendada. Desde uma amor que inicia, nunca começa e se acaba, ao fechamento de um grande negócio . Mas a problemática disso tudo não está na maravilha e no terror com que nos defrontamos a cada dia. Está na maneira como exaltamos o cinismo desse poder.

Não podemos dizer que esse universo é imposto; muito pelo contrário, nós o escolhemos e nos habituamos a ele com muita facilidade, e lutamos para facilita-lo ainda mais. E a cada dia, com mais facilidade ainda, incorporamos os seus métodos e princípios. Nos proibimos de olharmo-nos uns aos outros, de nos entendermos e nos aceitarmos como diferentes.

Princípios como *responsabilidade* e *solidariedade*, são arrojados para escanteio em nome de um *medo...* de uma perda de bens...

Então, nesse universo idiossincrático, vedado pelas circunstâncias socioeconômicas de capital e poder tais como, a consequência das guerras, as fomes, as injustiças sociais e diferenças de classes que culminam na violência urbana, o culto excessivo à religiosidade, a necessidade de *ações heróicas* dos representantes de poder ocasionada pelo descrédito da ação individual coerente e responsável, como pressuposto para uma ação coletiva; diante de tudo isso vemos emergir um homem vazio, solitário, oferecendo ao mundo apenas um corpo torpe, frio no olhar e gélido no gesto. Esse vazio esse vácuo, esse nada, essa solidão é a própria pré-disposição que nós, *indivíduos vivos*, temos de mudança, de estabelecer ações e reagir aos sentimentos mais diversos. É algo que insurge como *esperança-desejo* - uma espécie de *projeto-sonho*, aberto as mais diferentes idiossincrasias, que nos permite moldar-nos ao mundo e adaptarmo-nos às formas de vida: as formas mais reais e sentimentais da vida.

Robótico e automatizado, condicionado para sentir e reagir, ou para sentir e não reagir, ou para não sentir e não reagir (condicionamento esse que nada mais é senão uma aceitação do hábito, das mínimas coisas, das coisas mais *comuns* que conduzem ao quietismo), esse homem possui dentro de si uma chama que o caracteriza como humano, e lhe dá a dimensão de existência: *a esperança*. Quando essa chama se apaga ele morre, não no sentido maniqueísta da morte física. Porém, pela ausência de perspectiva, de *engajamento* e de *fé*.

A *Esperança* é a grande responsável pelo preenchimento desse corpo torpe e vazio, mas um vazio que se preenche instantaneamente renovando-se *para si*, transformando-se em outro: um homem imanente e transcendente, um homem dialético, eis o que somos; é a questão! Daí o famoso dito popular que diz que *a esperança é a última que morre*. È justamente aí que pretendo chegar: não pode haver fanatismo, religiosidade ou negativismo na idéia de que o homem é a esperança dele mesmo. *O homem é o que faz de si mesmo*. Então a desesperança da qual Sartre afirma ser a humanidade, pode ser entendida como a angustia e não a inércia ou o quietismo total. A desesperança é o limite, o instante da escolha entre o *ser* e o *não ser*. Ela é a mola propulsora para a mudança: somente os vivos podem mudar.

No entanto, Garcin, Inês e Estelle, estão mortos. E nessa nova condição de mortos–vivos – onde a morte é o fim, o fim de tudo que é vida, de cujo âmbito ninguém jamais voltou para dizer o contrário –, a esperança não existe, somente esse corpo condicionado, robotizado, e torpe com um imenso buraco vazio no peito, aberto à solidão e ao *nada*, a espera inútil de uma *esperança-mudança* que jamais chegará. Para Garcin, Inês e Estelle, o vazio não se preenche. As lacunas não se fundem. Não se criam novos espaços. Não se descobre mais nada além do que o que já se sabe. A morte torna-se um eterno espetáculo de teatro onde angustiosamente os personagens já decoraram o início o meio e o fim de suas existências. É nela (a esperança), que o homem se **metamorfoseia**, se constrói e se desconstrói até o fim. Assim, o verdadeiro inferno humano, reside na obrigatoriedade do homem em reconhecer-se e aceitar-se pelos olhos do outro.

Nesse sentido quando *Lula*, em seu discurso de posse, diz que “*a esperança venceu o medo*”, nos emociona muito porque há, de certo modo, a libertação de um grito contido, e uma renovação que potencializa maiores sonhos, projetos e vãos mais altos. Não que isso não existisse antes, muito pelo contrário, esse grito já fazia parte de nós. Porém, que esse termo (a esperança) vem agora, à superfície, com muito mais força e com o sentido de um princípio de vida um princípio de ação. E isso é cabível, pois, estamos *rescrevendo uma nova história* onde tudo é possível e longe do acaso, portanto, *resignificando um novo homem*.

A ENCENAÇÃO

"O Inferno são os outros". Não vejo, não ouço, não falo, mas sinto. Não adianta, a presença do outro é o que dá a dimensão de existência ao ser. Eu existo por que o outro me percebe, por que minha sombra o toca, porque meus pensamentos voam quando eu me expresso. Tenso, não consigo controlar-me e quando mais tento controla-lo, mais tremo, mais vibro. Preciso de ar, água, comida ou bebida para o controle. Então o olho humano me vê, sua sensibilidade me percebe, sua boca cínica me comenta e seus ouvidos sensíveis se irritam com os meus ruídos incontroláveis. Não posso me afastar desse martírio, não quero deixar de existir. Então agradeço por isso: por ser visto, sentido, falado, ouvido, por existir... para os outros.

O Corpo como um todo. Uma encenação que valorize a presença do ator e sua expressividade. Porém é necessária que esse corpo esteja ligado à imagem, a palavra, a luz, ao cenário e finalmente ao público, que contempla essa totalidade. Totalidade essa, tão presente na concepção *Artaudiana* de um teatro ritualístico e explosivo. A visão pós-moderna desse *teatro cruel*, recria uma estética cênica de modo esférica: a enxerga-la tridimensionalmente, e por dentro. Se o olho humano não é capaz de atravessar paredes; podemos saber perfeitamente o que pode estar oculto por detrás delas. Basta ver e não enxergar. Esse é o processo criativo em arte. A arte é, essencialmente, um modo muito específico de *ver* as coisas e não enxergá-las. Nosso novo século pressupõe uma arte transcendente que essencialmente *veja* o novo e todas as informações que esse novo lhe proporcione. A palavra final é Re-significar, reconstruir, criar, dar forma ao disforme e deformar o formal.

Essa mesma maresia que também nos corrói e nos mata pouco a pouco, automatizando impulsos e nervos. E desse modo essa caracterização ***Robocóptica*** vai nos injetando ***concreto e ferro na carne***, substituindo os órgãos por canos, fios, dutos, eletrodutos e tomadas de força

...a vida é um grande carnaval efêmero. Uma sobrepujança alegórica da carne. Um julgo hemofágico, junto ao osso, nervo e músculo, que jorra, que pulsa, que treme e se transforma a todo instante elétrico.

Não vejo, não ouço, não falo, mas sinto. Não adianta, a presença do outro é o que dá a dimensão de minha existência. Eu existo por que o outro me percebe, por que minha sombra o toca, porque meus pensamentos voam quando eu me expresso. Tenso, não consigo controlar-me e quando mais tento controla-lo, mais tremo, mais vibro. Preciso de ar, água, comida ou bebida para o controle. Então o olho humano me vê, sua sensibilidade me percebe, sua boca cínica me comenta e seus ouvidos sensíveis se irritam com os meus ruídos incontrolláveis. Não posso me afastar desse martírio, não quero deixar de existir. Então agradeço por isso: por ser visto, sentido, falado, ouvido, por existir... para os outros.

...O Corpo. Uma abordagem física da presença do ator e sua expressividade. Porém, é necessário que esse corpo esteja ligado a imagem, a palavra, a luz, ao cenário e finalmente ao público, que contempla essa totalidade. Totalidade essa, tão presente na concepção *Artaudiana* de um teatro ritualístico e explosivo.

UMA HISTORINHA...

Garcin, Inês e Estelle, respectivamente, um publicitário dono de jornal, uma funcionária dos correios, uma socialite emergente. Juntos, são condenados a expiar suas culpas no inferno, pela eternidade.

Ao contrário do que se imagina, o lugar é limpo e requintado, porém, não há espelhos, nem noite, nem escuro. Apenas os olhos atentos, o ouvido aguçado, uma luz que nunca se apaga, uma porta que tranca por fora e um criado dignamente fiel à sua profissão que os conduz, um a um, com uma extrema polidez que somente um *gentleman* pode ter. Ali, passam a existir pela convivência do outro – cada um é o que é, o que se mostra ser...o que faz de si mesmo – a espera da chegada do carrasco. Porém, não tardam a perceber que essa função é exercida por eles mesmos, e que correrão eternamente como cavalinhos de pau sem nunca se alcançarem. O inferno são os outros?

...Para Sartre, inferno não é nada do que preconiza o cristianismo. O Inferno é *clint*, latente e não tem como se esconder, nem morte e nem sono; todos acordados e vigiando-se o tempo todo. O inferno é a vida...

A construção poética da cena parte de uma construção de sentidos da fragmentariedade para a totalidade que se permite compor. Uma construção em processo e transcendente. Desse modo podemos dizer que a genialidade da dramaturgia shakespeariana é a totalidade de sua existência como autor. Nada, além de suas poesias e criaturas fantásticas animadas sob o mundo de sua imaginação, o faz mais presente para nós. Poucos querem saber profundamente de sua vida íntima, de sua idiossincrasia. Isto sirva talvez às fofocas mesquinhas de capa de revista ou ao realismo/museologista histórico do teatro. A dimensão cínica que a criatura dá à existência do criador é unívoca e impiedosa.

A visão pós-moderna desse *teatro cruel*, recria uma estética cênica de modo esférica: enxerga-la tridimensionalmente, e por dentro. Se o olho humano não é capaz de atravessar paredes; podemos saber perfeitamente o que pode estar oculto por detrás delas. Basta ver e não enxergar. Esse é o ponto no processo criativo em arte.

...A arte é, essencialmente, um modo muito específico de *ver* as coisas e não enxerga-las. Nosso novo século pressupõe uma arte inquiritiva que essencialmente *veja* o novo e todas as informações que esse novo lhe proporcione...

...diante desse velho-novo paradigma demoramos aceitar que quem lê a obra é o expectador. Demoramos aceitar que é ele quem a re-significa. Nós artistas propomos

caminhos e mais caminhos para que isso aconteça, somente isso. Temos as nossas convicções e damos a chave para que ele entre nela. Mas ele não é obrigado a entrar, pois ela (a porta) sempre estará aberta para que ele entre e embarque no universo de nossa interpretação. Assim o jogo teatral deixa de ser uma simples historinha contada - uma simples enciclopédia moral, didaticamente muita bem construída, com início, meio, e fim, de preferência, feliz - para ser um salto no universo das sensações e impressões. Uma troca, um compartilhamento, um derrisório contínuo, onde, ri primeiro quem entender primeiro a piada. Caso contrário leva para casa para rir sozinho – Eureka! – três dias depois. O resto é silêncio...

...Shakespeare, Nelson e Brecht: três pedras no sapato... três pulgas... três fantasmas que nos incitam à vingança... Não é fácil ser gênio, e preciso saber como tocar a sensibilidade humana e fazê-la ver-se responsável por si mesma.

Nossa veia artística deve ser sempre um projeto para o futuro; caso contrário vamos nos isolar na estética naturalista de gabinete com sofazinhos, tapete e armário ao fundo, com atores inchados de psicologia e aristotelismo, até os ossos. Chatíssimo! Ou seja, as coisas mais chatas. Ora, ora, para quê ficar carregando na carcomida crosta da pele o velho no pó? Somos o fruto de tudo aquilo que não mais é passado, pois, o próprio passado nós o matamos a todo instante quando re-siginificamos o presente. O fantasma do Rei Hamlet é o fim esperado de todos os homens. Apreendido pela clausura do tempo, entre o passado e o presente ele se debate, cinicamente por uma vingança, ao som dos galos protetores de um cristo que não mais nascerá, para aliviar o seu futuro. Portanto, se a esfera da arte cênica não é transparente o suficiente para enxergarmos, precisamos imaginar o seu conteúdo e misturá-lo no imenso caldeirão de idiosincrasias, e cozer ao ponto.

Duchömp assumiu esse desafio, e não foi entendido pelos modernistas. Enquanto uns e outros copiavam a genialidade de Picasso, sua preocupação não estava mais lá, porém no que fazer com um monte de idéias e objetos.

Para Garcin, Inês e Estelle, o vazio não se preenche. As lacunas não se fundem. Não se criam novos espaços. Não se descobre mais nada além do que o que já se sabe. A morte torna-se um eterno espetáculo de teatro onde angustiosamente os personagens já decoraram o início o meio e o fim de suas existências.

Então tudo é previsto... E estamos juntos para sempre!

CD DE FOTOS

DVDS COM FILMAGENS DAS APRESENTAÇÕES DOS ESPETÁCULOS: