

BERTA TEIXEIRA

MARIA JOÃO BRILHANTE

PAULA AUTRAN

RUDINEI BORGES

WVLAD LIMA



VII

**SEMINÁRIO
INTERNACIONAL DE
DRAMATURGIA
AMAZÔNIDA
MEMÓRIA 2**

***VII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA
AMAZÔNIDA***

Homenageia o dramaturgo amazonense **Francisco Carlos**

MEMÓRIA 2

Bene Martins & Olinda Charone

**Belém
2017**

Reitor

Vice-Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor:

Gilmar Pereira da Silva

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto do ICA

Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Benedita Afonso Martins (Bene Martins, cf. LATTES)

Realização:

Projeto de Pesquisa:

*Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo
Dramatúrgico*

Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA)

Escola de Teatro e Dança – UFPA

Instituto de Ciências da Arte (ICA-UFPA)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Editoração: Bene Martins

Revisão: Bene Martins

Apoio Financeiro:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (UFPA)

Pró-Reitoria de Extensão (UFPA)

Comissão Organizadora:

Profa. Dra. Bene Martins - Coordenadora

Profa. Dra. Olinda Charone - Vice Coordenadora

Prof. Dr. Marton Maués - Membro

Prof. Msc. Alberto Silva Neto - Membro

Profa. Msc. Valéria Andrade - Membro

Prof. Msc. Paulo Santana - Membro

Profa. Msc. Marluce Oliveira - Membro

Profa. Msc. Adriana Cruz - Membro

Profa. Msc. Sandra Perlin - Membro

Bolsista PIBIC - Mailson Soares

Prof. Msc. Fábio Lima - Membro

Designer gráfico - Davi Almeida

Conselho Editorial

Ana Flávia Mendes

José Afonso Medeiros

Cesário A. P. Alencar

Orlando Maneschy

Rosângela Brito

Comitê Científico:

Profa. Dra. Bene Martins (UFPA) - Presidente

Profa. Dra. Olinda Charone (UFPA) - Vice Coordenadora

Profa. Dra. Wlad Lima (UFPA) - Membro

Profa. Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel (UFMG) - Membro

Profa. Dra. Maria João Brilhante (Universidade de Lisboa) - Membro

Profa. Dra. Berta Susana R. M. Teixeira (Universidade de Coimbra) - Membro

Prof. Dr. Marton Maués (UFPA) - Membro

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (UFMG) - Membro

Por mais voltas que se dê, escrever para o teatro é escrever para actores (...). Escrever para teatro é escrever pessoas (...). É escrever personagens. No fundo é ser um bocadinho actor. (...). É um trabalho de delicadeza, de mútua atenção, de sensibilidade (...). Sei também desde então o que é um autor respirar com o seu actor. Inventarem em conjunto como é uma pessoa.

(Jaime Salazar Sampaio)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

S471s Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica (7. : 2017 : Belém, PA).
VII Seminário internacional de dramaturgia amazônica [recurso eletrônico] : Homenageia o dramaturgo amazonense Francisco Carlos / Bene Martins, Olinda Charone (Organizadoras). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2017. – (Memória; 2)

Acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>
Anais do VII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica, realizado entre os dias 24 e 27 de maio de 2017, em Belém/PA.
ISBN (E-book) 978-85-63189-66-0

1. Teatro - estudo e ensino. 2. Dramaturgia. 3. Amazônia 4. Memória. I. Martins, Bene, org. II. Charone, Olinda, org. III. Título.

CDD – 23. ed. 792.07

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

APRESENTAÇÃO

Em maio/2010, iniciamos uma das ações do projeto de pesquisa: *Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico*¹, na modalidade de Seminário, cuja finalidade principal é a de promover encontros entre veteranos e jovens dramaturgos e pesquisadores de dramaturgia. O formato do evento é: homenagear um dramaturgo da região amazônica; convidar dramaturgos, artistas, pesquisadores como palestrantes. De maneira que apresentamos inúmeras possibilidades de se trabalhar com texto escrito para a cena. A programação dos seminários, além das palestras, inclui apresentação de espetáculos dirigidos por novos ou experientes encenadores, tanto do Grupo Teatro Universitário (GTU), quanto por outros grupos de Belém do Pará.

A memória do primeiro ao sexto seminário foi publicada em maio/2017, durante o *VII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida*². Com o propósito de dar continuidade aos encontros entre dramaturgos, estudantes, pesquisadores, professores, artistas e demais interessados em artes cênicas, o *VII Seminário de Dramaturgia Amazônida – a partir deste, Internacional –* realizado no Teatro Universitário Cláudio Barradas³, no período de 24 a 27 de maio de 2017. Neste, o homenageado foi o dramaturgo Francisco A. Carlos de Almeida⁴. Artista/pesquisador de teatro (*Projeto Rede Indígena*). Ele proferiu a palestra de abertura: *Paisagens indígenas: Cena e Dramaturgia Experimental em Francisco Carlos*⁵.

Maria João Brilhante, pesquisadora de teatro, da Universidade de Lisboa, discorreu sobre: *Escrever para a cena, confrontar o real: a dramaturgia portuguesa em questão*. O paraense Rudinei Borges, artista/pesquisador de teatro, com a palestra: *Dezuó, breviário das águas: memória e história de vida ou o redemoinho poético na fricção da imagem*. A professora de Dramaturgia, Paula Autran (ECA/USP) sobre *A Importância histórica do seminário de dramaturgia do Teatro Arena (1058-1961)*. Berta Teixeira, atriz/pesquisadora de dramaturgia, da Universidade de Coimbra-PT, com a palestra: *Das dramaturgias interferentes às dramaturgias transferentes*; nossa

¹ <http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/>

² E-book: *Seminários de Dramaturgia Amazônida (do I ao VI): Memória*—ISBN 978-85-65054-50-8 – . Agradecimento a todos os colaboradores, patrocinadores, equipe organizadora, ETDUFPA, TUCB, PPGARTES, ICA, UFPA, à CAPES e, especialmente à EditAedi-UFPA. Livro organizado por: Bene Marins, Fábio Limah e Olinda Charone. <http://editaedi.ufpa.br/index.php/lancamento>.

³ Rua Jerônimo Pimentel, 546 – esquina com D. Romualdo de Seixas – Umarizal-Belém/Pará..

⁴ Dramaturgo e diretor teatral.

⁵Infelizmente, o texto não consta nesta publicação.

mulher de teatro, atriz/pesquisadora. Wlad Lima (UFPA) com a palestra: *Quando a vida me dramatiza no palco: uma travessia de perdas*. Esses cinco textos vêm a público neste e-book, Memória 2/2017. Seis palestras, cada qual ao seu modo, enfatizou a importância da escrita para a cena, retomando a epígrafe de Sampaio, uma escrita voltada às pessoas. Assim, caberia ao dramaturgo e ao ator “inventarem em conjunto como é uma pessoa”.

A programação cultural trouxe à cena quatro espetáculos de estudantes e professores da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA), a saber: *Rala, palhaço!* Direção Wlad Lima; *A menina que dá com a cara na parede*, direção Otávio Freire; *Este corpo que me veste*, direção Wlad Lima e *Pássaro melodrama fantasia: Pipira Paraíso*, direção Olinda Charone; e a exibição de dois documentários: *Ópera cabocla*, Direção Adriano Barroso; *Criativas*, direção Alexandre Baena; e os filmes: *Auto do Coração*, direção Alexandre Baena e Wlad Lima; e *Auro do Coração*, direção Alexandre Baena e Wlad Lima.

Outra finalidade dos seminários é a de colocar em pauta parte da diversa dramaturgia amazônica e ampliar o diálogo entre os amantes da dramaturgia brasileira e estrangeira. A abrangência do evento foi expandida, por ora, com artistas-investigadores portugueses. O diálogo com pesquisadores estrangeiros será mantido nas próximas edições. Ressaltamos que a periodicidade dos seminários é mantida graças ao apoio financeiro indispensável da CAPES e da UFPA. A recepção dos participantes tem superado as expectativas, o que demonstra interesse genuíno pela dramaturgia em geral. Outro mérito dos Seminários é a inclusão, na programação cultural do evento, de peças escritas e/ou dirigidas pelos novos criadores e encenadores de Belém do Pará.

O VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica está em trâmite para obtenção de apoio CAPES e UFPA. Certos de mais uma realização promissora, agradecemos a colaboração e participação de todos.

Boa leitura.

Bene Martins

SUMÁRIO

Apresentação

Bene Martins p. 7

Das dramaturgias interferentes às dramaturgias transferentes

Berta Teixeira p. 09

Escrever para cena, confrontar o real: a dramaturgia portuguesa em questão

Maria João Brilhante p. 32

A importância histórica do seminário de dramaturgia do teatro de arena

Paula Autran p. 70

Dezuó, breviário das águas: memória e história oral de vida ou o redemoinho poético na fricção da imagem

Rudinei Borges p. 89

Quando a vida me dramatiza no palco: uma travessia de perdas

Wlad Lima p. 110

DAS DRAMATURGIAS INTERFERENTES ÀS DRAMATURGIAS TRANSFERENTES

Berta Teixeira⁶

bertateixeira@gmail.com

Por que é que nos divertimos mais ouvindo do que lendo? E daí, por que é que o admirável divertimento provocado pelas fábulas produzidas no teatro não é, porém, o mesmo se aprendermos essas mesmas fábulas pelos escritos dos livros?

Por que é que, por vezes, a audição deleita mais do que a visão?

(...) porque apreendemos o que ouvimos com menor esforço do que o que lemos.

(...) porque a voz desperta maior afeição pela sua entoação; na leitura, pelo contrário, o narrador é mudo.

(...) porque o que ouvimos é mais marcante, porque é quase real por intermédio da voz, enquanto o que vemos é sempre abstracto, e de resto, a visão é realizada de modo muito mais ténue e rápido do que a audição;

(...) na narração há também lugar para a companhia, que é muito consentânea à natureza humana; a leitura, por sua vez, dá-se na solidão.

*TRATADO SOBRE ALGUNS PROBLEMAS RELATIVOS
AOS CINCO SENTIDOS, DIVIDIDO PELO MESMO
NÚMERO DE SECÇÕES
SEGUNDA SECÇÃO
RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS RELATIVOS
À AUDIÇÃO
no Curso Jesuíta Conimbricense. Antologia 236.*

Com a palestra⁷ ‘Das Dramaturgias Interferentes às Dramaturgias Transferentes – processos de Investigação-Criação’ e com a Oficina de Dramaturgias Interferentes que decorreu durante o seminário procurei esclarecer, entre outras afeições, os conceitos e práticas das Dramaturgias Interferentes (DI), de Dramaturgias Transferentes (DT) e de Investigação-Criação (IC).

⁶ Atriz. Doutora em Sociologia, da Cultura, Conhecimento e Comunicação (Universidade de Coimbra; Mestre em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa).

⁷ A palestra teve como mote a Investigação-Criação MUNDA – dispositivo transdisciplinar de cidadania cosmopolita, acolhida pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, em Portugal, do qual fazem parte os meus trabalhos entre Portugal, Angola e Brasil. Neste texto recorro, incremento e complexifico outra sistematização anteriormente publicada (ISBN 978-989-99170-1-9:2015) pelo Centro de Dramaturgia Contemporânea, TAGV, Universidade de Coimbra. http://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/Replica_CDC/berta-teixeira1.

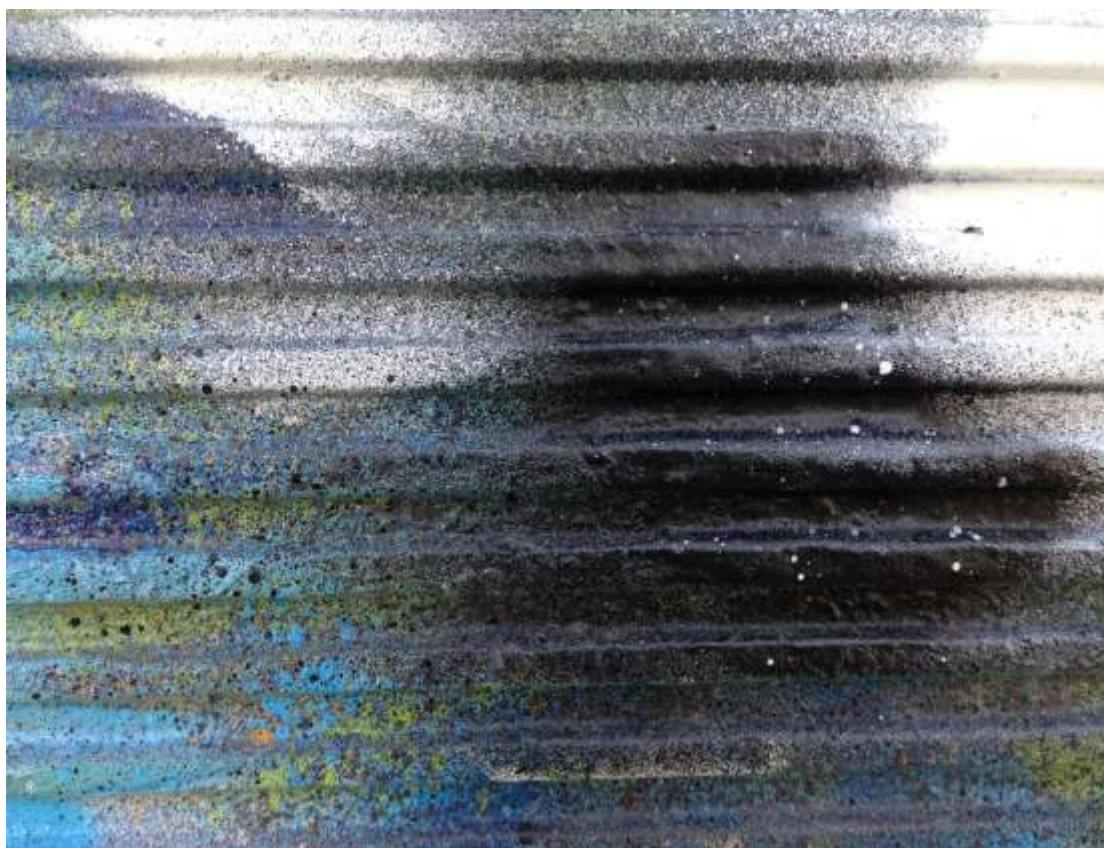


Foto da autora

É histórica a reivindicação (implícita ou explícita) das Artes enquanto motor de justiça-beleza e de emancipação social, pelo menos por parte de certos ‘criadores’. Nesta tendência são incrementadas estratégias e concebidos produtos de acção, articulados (ou não) com estruturas institucionais e governamentais, que, estipulando a cultura como factor de desenvolvimento económico e de progresso civilizacional, põem em cena e destacam agentes com competências específicas no campo da criação artística (formação, intermediação, produção e divulgação, concepção e materialização culturais). O teatro, entre outras manifestações estético-expressivas, nas suas transmutações e transversões conjunturais (de forma e de conteúdo), ainda se mantém presente e activo nessa reivindicação.

Partindo da assumpção de que as manifestações estético-expressivas (o teatro, a dança e todas as outras que se queiram considerar) são, na sua pluralidade, vitais procedimentos para a construção de outras formas de nos tornarmos competentes e dignos, gostaria de ‘voltar além’ daquele entendimento do espectador em ‘postura produtiva’ (Fernandes, 2009: 25). Isto porque tenho dúvidas se ainda acredito nisso, ou

se só acreditei apenas porque sempre quiz ser boa cidadã e mo ensinaram como louvável. Afinal sou filha da Revolução dos Cravos.



Foto da autora

Berta Teixeira, uma dessarasoada que atira e rouba beijos à academia floresce para a morte, abrindo-se e fechando-se ao sol, enquanto luZa, a in(ve)stigadora-criadora continua a tentar tratar a malícia, o erro, a desesperança e as feridas da vida com imagens (Damásio, 2000: 348) que, em preterição, potenciem a sua própria inconsciência e a suposta inconsciência dos espectadores do seu trabalho, bem como sigo pensando sobre os entendimentos do significante 'ver' e os significados desse predicado. 'Ver' a coisa em si, a coisa aos seus olhos e sentir-se a 'ver' – uma outra canseira que vem sendo a do espectador que de inconsciente nada tem.

Enquanto fazedora de teatro move-me cada vez menos a posição de 'exigência' que as criações esperam do público. Do público nada se deve esperar senão a sua disponibilidade para ir ao teatro. Essa é a sua função: fazer-se presente seja lá por que motivo for.

Berta Teixeira não vai muito ao teatro e o teatro que faz não é da sua fazedora,

de luZa: é outrossim de quem se dispõe a essa experiência em deliberada visão e fruição. Talvez por isto Berta Teixeira deva ser mais generosa com o teatro dos outros e luZa não saiba bem no que acreditar, como continuar a fazer teatro perante a tragédia do dramaturgo que consegue representar as coisas como elas são (Fernandes, 2010: 169). Talvez por isto, luZa esteja quase a deixar de o ser diluindo-se nas mais díspares interferências. Mas falta quase.

Fui e serei Feliz Lusitânia⁸ por ter estado em Belém do Pará e por estar aqui, nos anais, em suporte informático. Obrigado Bene Martins e aos que o possibilitaram. Perguntariam: Que legitimidade tem essa 'entidade' estranha – a 'criadora' – para tal empreitada? Uma 'artista' tem de acreditar em algo, certo? Ou, uma criadora deve ter uma mensagem e saber o que faz... talvez não seja nenhuma das duas, nem criadora nem artista, apenas uma pessoa do sexo feminino a tentar ser mulher.



Foto da autora

Pois bem, com ou sem legitimidade, o feitor e o feito teatral procuram dar

⁸ Sobre as “pessoagens” de Berta Teixeira leia-se ainda <http://coimbra.preguicamagazine.com/2014/07/11/as-pessoagens-de-berta-teixeira/>

conta desse fenómeno que é assistir e fazer-se presente nesse encontro. Aprendemos que sem público não há teatro, não há esse encontro com local, data e hora marcada à distração, ao divertimento, ao decoro social, ao estranhamento, ao aborrecimento, ao abandono, enfim, a um rol de expectativas e de experiências. Mesmo que a agenda do fazedor teatral esteja bem definida com um propósito explícito, não há como escapar à dimensão do público. Assim sendo, afirmo que função da Dramaturgia é fazer a manutenção entre a expectativa e a experiência, lubrificar esse circuito entre cena e plateia.

Quem 'aparece' e se prostra perante qualquer estética, do (des)conseguido e da (des)compreensão, não quer deparar-se com a suposta inconsciência a qual alguns criadores presumem e entendem esclarecer. Quem se faz 'ver' numa ida ao teatro deseja 'assistir', com maior ou menor implicação, ao contacto humano de um amor libertado. Digo eu.

A eventual incorporação não é da actriz, mas de quem especta. Aliás, nem sequer posso afirmar ser uma incorporação, é antes uma corporificação em apoteose a seu espaço e tempo apesar do lugar e do ritmo do espectáculo. E é justamente essa outra 'entidade' presenciadora que faz a vénia, virada de pernas para o ar, sem que se lhe vejam as cuecas, na queda final dos desígnios da verdade possível e ulterior que (inter)ferem (n)os seus sonhos, aspirações e fantasias.

Há sempre uma primeira vez para tantas coisas. A vida deve ser isso, as primeiras vezes. Todo o resto é excedente, repetição, manutenção e recriação. O teatro é o lugar onde, deliberadamente, luZA vem trabalhando o que se repete, mantém e sobra da vida de Berta Teixeira. Não fosse Berta ter tantos outros nomes atormentados também pela solidão, luZA dispensaria o teatro, o palco, a co-presença, o público, quem co-assiste e cessava de existir. Todavia, luZA não quer deixar Berta Teixeira sozinha e persiste em sobreviver.

Ao contrário do que se possa defender, no teatro não é necessário accionar intencionalmente mecanismos, mesmo que uns mais criativos do que outros, para proporcionar qualquer tipo de emoções e de sensações a um público. O público já vive com as suas. Berta Teixeira quando vai ao teatro quer cochilar e não salvar-se, quer afundar-se, esconder-se e descansar de luZA e dos demais 'criadores' (autores, encenadores e todos os participantes no estaleiro teatral) que insistem na tarefa de refundar e de recapitular o Teatro, seja numa possibilidade individual de 'ficionar o corpo em colectivo', (Seródio, 1998), seja na estimulação do reposicionamento do

aparelho perceptivo do público pelo distanciamento, estranheza, aborrecimento, distração, entusiasmo, identificação, exercício e projecção intelectual, etc. A tomada de consciência⁹ que alguns criadores se arrogam estimular não entusiasma Berta quando decide ir ao teatro.

Tendo a **Investigação-Criação** como atitude epistemológica, luZa vem tentando interpelar os limites de formas de acção colectiva que tendem a remeter as práticas estético-expressivas sobretudo para um plano instrumental, de visibilidade pública e mediática. Estas (a)parecem-lhe, antes, como contribuições vitais para a produção de conhecimentos, mas sobretudo para a própria constituição das configurações de relações e práticas que tornam possível a acção colectiva, porquanto, uma vida em existência co-habitada.



Foto da autora

⁹ Do produzir as emoções ao senti-las (pelos sentimentos de emoção, sentimentos de conhecimento) é convocada a consciência cuja função não é fabricar imagens (não só visuais), mas torná-las nossas (Damásio, 2010: 26, 40, 28, 35). Uma pessoa ‘sabe’ ou toma consciência a partir do momento em que tomo como suas certas imagens somatossensoriais. Ao tomar a suas emoções como ‘suas’ cria subjectividade, isto é, junta um ‘eu’ a uma mente inconsciente resultando num cérebro consciente (Damásio, 2010: 27). É, justamente, este cérebro consciente com os seus sentimentos primordiais, impulsionado para a acção e autobiográfico – incorporando as dimensões sociais, espirituais (Damásio, 2010: 28) políticas e estéticas – que vai produzir compreensão na asserção que aqui recupero. Portanto, qualquer público ‘compreende’ mesmo quando assevera que ‘não entendeu nada’.

Nos últimos anos luZa tem-se proposto desenvolver e explorar esta dimensão existencial colectiva, de forma experimental, nomeadamente através de **Oficinas de Dramaturgias Interferentes** apoiadas em experiências anteriores de parcerias nacionais e internacionais, no universo académico¹⁰, empresarial e para além destes; tem ainda considerado inovações na metodologia¹¹ e nos processos de produção/validação de conhecimentos inerentes às manifestações estético-expressivas e da sua partilha, circulação e difusão. O desenvolvimento de modalidades de activismo cultural mobilizando essas novas metodologias pretenderia, assim, contribuir para a (re)invenção/criação de novas formas de acção e existência colectiva em que a dimensão estético-expressiva assumisse um carácter constitutivo e produtivo, e não apenas instrumental, procurando dar conta de aspectos da complexidade dos fenómenos sociais, para além da excelência da visão.

Se até aqui o objectivo de luZa, ao desenvolver actividade em teatro, foi como Lulu¹² não deixar nada humano por experimentar – e na noção de humano incluía o desumano devido ao atroz supostamente imoral, o animalesco e o não-humano enquanto inanimação – ela acreditava que tal pretensão lhe permitia viver as ausências da(s) sua(s) materialidade(s) e existência(s). Pura ilusão? **Brincar às «pessoagens»**¹³, sem

¹⁰ Quanto aos objectivos académicos, sempre que luZa se envolveu ‘com’ a academia, suponho que pretendesse sublimar a experiência (também teatral), tentando com ela sistematizar conhecimentos aproveitáveis, porquanto generativo, noutras áreas de produção de sentido.

Por este motivo, o teatro e a academia nunca se lhe apresentaram como domínios ou *aparatus* distintos. Ela existia na intersecção de ambos e era, sobretudo, crente na sua transversalidade e interferência, pelo que posso, desta feita, continuar a desenvolver e crescer com um objectivo-propósito geral de acção que tanta mulher veio constituindo e validando desde a tese de licenciatura, passando pelas teses de mestrado e de D.E.A., a tese de doutoramento e, numa nova empreitada, outra investigação-criação como pós-doutoramento. Sempre ‘com’ a Sociologia: contribuir para a construção de um Sentir Cognoscente Cosmopolita, através das manifestações estético-expressivas, em Dramaturgias Interferentes, instigadoras e decorrentes da Investigação-Criação.

¹¹ A afectação metodológica principal dessas investigações, ao serem apresentadas em sede académica, pretendiam convocar o prévio envolvimento existente do sujeito-investigador em criações teatrais, com o intento de compreender o processo criativo. No caso da tese de doutoramento considerou sobretudo um contexto criativo de constituição colaborativa com a Cia dos Atores (RJ-Brasil), enquanto exemplo de dinâmica de uma possível regulação comunitária e de emancipação social, ainda que partindo e articulando com a dimensão individual/autoral. O objectivo era o de experimentar e provocar alterações no estado das artes da academia.

¹² Lulu, a rameira, personagem do espectáculo DEVASSA pela Cia dos Atores, produção na qual pude fazer a assistência de direcção.

<http://spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=1854>

<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/90-cia-dos-atores>

¹³ Brincar às «pessoagens» seria ir além do construir personagens ficcionais partindo de si ou de outrém; brincar às «pessoagens» podia ser transitar entre a realidade e a ficção, entre a ausência e a presença, entre o material e o imaterial próprio e/ ou alheio. Para brincar às «pessoagens» era necessário aceitar

esquizofrenias de grande monta, descobrir/encontrar os «seus» outros (im)possíveis de forma relativamente segura **era** o que a movia quando em teatro se permitia fazer, ser e manifestar, tanto a sua voz em corpo, como vozes outras que, sem conhecer, viria a saber que também eram parte de si. Tudo isto com a garantia de não ferir mortalmente as susceptibilidades próprias, nem as alheias, porque afinal todos aprendemos que o teatro é pura convenção.

Neste esmaecimento e impotência humanos, sigo crendo não ser despropositado convocar as actividades artísticas, especialmente num momento em que no caso da academia de Coimbra, após o debate em torno da reestruturação dos saberes para garantir a sua existência, se debate a gestão institucional, processo esse que tenta responder a prioridades e agendas nacionais e internacionais de interesses neoliberais hegemónicas. Estas agendas, até aqui fortemente conotadas com um património social e cultural (material/imaterial), deveriam funcionar como um bom mecanismo de construção de **cidadanias comparticipadamente cognitivas** (incluindo a não-participação pontual como modalidade de interferência contra-hegemónica). Tais cidadanias, sendo cada vez mais globalizadas em torno da especulação do capital podem, apesar dela e ainda assim, crescer vigorosamente cosmopolitas, porque activadas pelos vários saberes (artes, ciências, tecnologias, religiões e cosmovisões) numa atitude de ruptura epistemológica em que não basta mudar, mas **urge mudar a mudança**, sempre em prol de uma dignidade da Natureza, também humana.

O emergente reconhecimento/afirmação/integração da dimensão cultural e artística em projectos para qualidade de vida do ser humano, enquanto quarto pilar de desenvolvimento sustentável (além dos pilares económico, social e ambiental), favorece os gestos, de reinventar o(s) jeito(s) de transformar. A Investigação-Criação¹⁴ pode ser uma modalidade de mudar a mudança.

alguma interferência e transmutação própria e alheia. Em resumo: perpetuar o andamento do caracol, no qual o sujeito salta e (des)salta em andamento, ora da girafa, ora para a roda giratória. Este sujeito que luZa convocou seria um actor, um performer, um investigador, um criador? Ela entendeu-os como um corpo interferente, uma pessoa ensarilhada de personas e de personagens, apessoando identidades ocultas e outras mais reonhecíveis, enfim uma *personae dramatis*. Sim o drama é referencial, certas vezes inevitável, o conflito contornável, todavia, o prurido risível pode ser, não obstante, profícuo.

¹⁴ Royo (2010) concebe a Investigação-Criação como um processo de intercâmbio e de colaboração, enfim, uma dinâmica de troca num grupo dialogante, seja a comunidade de Investigação-Criação envolvida, seja o eventual público. Este facto situa o Investigador-Criador num dispositivo de contextualização e de questionamento da sua prática. A relevância da discussão-debate e das contribuições compartilhadas evidencia-se na multiplicidade de formas-conteúdos e de procedimentos interferentes. Outra orientação da Investigação-Criação é a refamiliarização com as questões corpóreas, desenvolvendo uma consciência física (portanto emocional e moral) elevada, sendo que o trabalho com

A academia pode também oferecer instrumentos para expandir, de forma acessível, certas práticas a outras comunidades que não a acadêmica apenas. Esta implicação da prática ‘com’ a teoria e/ou conhecimento científico-acadêmico pela Investigação-Criação potencia a tomada e consolidação de consciência das dimensões individuais, sociais e políticas em determinados espaços-tempos nos quais a subalternização é outra constante por vezes nefasta.

A mediação-negociação de parâmetros e de critérios para validar as produções de conhecimento sobre qualquer tema-objecto, geradas de forma interferente e em subjectividade migratória, apresenta-se como uma profunda e válida ecologia dos saberes e das práticas (Santos, 2006), bem como, um oportuno resgate da epistemologia (Nunes, 2008) no qual não chega promover um efectivo diálogo inter pares, mas importa realizar uma descoberta, um atento exercício de escuta e de entendimento mútuo e de reconhecimento do que não se quer escutar, nem entender. Aqui o papel da **preterição** torna-se fulcral, indo além das metáforas comunicadoras de conhecimento e do pensamento assentes na visão e na reflexão.

princípios de movimento se torna inevitável. A Investigação-Criação favorece e permite uma série de formatos e de dispositivos com ênfase na inter e transdisciplinaridade, em que a produção de práticas ‘com’ a teoria, a análise, a crítica e a revisão inter pares são garante de um modo plural de construir e manifestar modos de (aprender a) saber fazer.

Os resultados/produtos da Investigação-Criação tornam-se performáticos, transpirando o próprio processo, as decisões e escolhas realizadas, as referências, as fontes, bem como os segredos e as omissões, enfim, as aporias que potencialmente acarretam. A sua elaboração torna-se elucidativa dos princípios identificáveis que dirigem a Investigação-Criação, bem como estimulam a capacidade de articulação da posição (que nunca é estanque) do Investigador-Criador. A Investigação-Criação, sendo envolvimento com o mundo, é co-conhecimento nesse mesmo mundo. Ela recupera o ‘com’ desejando o ‘para’. A Investigação-Criação é uma desarrazoada que atira e rouba os tais beijos que Berta, a desarrazoada-mor, atirou e roubou à Academia.

Um objecto-tese-relatório-espectáculo-evento de uma qualquer prática ‘com’ a academia sempre pôde e deve continuar a funcionar como um meio de disseminar e compartilhar com outras comunidades conhecimentos desenvolvidos-adquiridos e/ou mobilizados durante experiências, «VIDAS» e voltas.



Foto da autora

Investigar-criar algo de forma interferente pode resultar em sobreposição, aniquilação e perturbação. Todavia estas situações podem constituir-se num reforço complementar devolvendo uma certa complexidade às matérias e materiais abordados. Nunca evitando as três primeiras situações, porque elas acontecem organicamente, o que importa é estar atento a elas e reconhecer quando estão a acontecer. Com a devida atenção e consciência chegamos ao reforço no qual se dá um processo de redistribuição das interferências por parte dos participantes interferentes. Esse processo mapea o caminho da investigação-criação e configura o resultado final em 'grito' final.

A **interferência**, tal como já a assumi noutros contextos e agora neste suporte/texto, convoca um certo grau de fragilidade, de exposição e de dádiva, bem como de transferência e livramento. São reaproveitadas e reinventadas competências

prévias dos participantes interferentes, desenvolvendo-se dinâmicas de assimilação descomprometida tão emancipatórias quanto reguladas/doras. O contacto e troca entre participantes interferentes num processo de Investigação-Criação produz ocorrências e trânsitos, mais ou menos perceptíveis no objecto final, seja performático, escrito, plástico, etc.

Por **Dramaturgias Interferentes**¹⁵ entendo (falo em nome das pessoas que sou e das que estou por ser) toda a prática/experiência passível de ser mobilizada para a construção teatral. As Dramaturgias Interferentes (DI) são compósitas, ou seja, perante a tarefa de construção de uma obra teatral, vulgo um espectáculo, o propósito é convocar, indutiva (com exemplos materiais concretos) e dedutivamente (partindo de sistemas de princípios abstractos), elementos de especificidades díspares do excedente da vida. Em bom rigor, a linguagem cénica em geral já tem a característica potencial de fazer convergir no evento performativo várias contribuições que configuram no final uma estrutura ideológica e formal, mais ou menos homogénea consoante as tendências e opções estéticas.

Partindo do pressuposto que a Dramaturgia faz a articulação entre o mundo (real/imaginário) e a cena (visível/não-visível), interessa com a prática das Dramaturgias Interferentes aceitar que os processos de modelização (abstracção, estilização e codificação) e de significação em teatro são dinâmicos e transdimensionais sendo, sobretudo, uma fenomenologia do que se repete, sobra e desperdiça após as primeiras vezes que a vida nos traz.

Em cena tudo tem leitura, mesmo que seja a ausência dela. Sempre o soubemos. Também é do conhecimento geral que em cena, todos os elementos (com)participantes são agentes constitutivos do estaleiro-aparelho teatral e da sua configuração cénica ulterior. O mundo encenado já constrói um mundo e uma cena per si em cosmovisão, em entendimento e, sobretudo, em comunicação e transferência. Grande novidade! Ora, uma atitude cosmopolita passa, sobretudo, para além da convocação de elementos/linguagens complementares e/ou antagónicas, pela validação da **posição horizontal e equitária dos seus enunciados e materializações**.

A cena a instalar pelas Dramaturgias Interferentes é dialógica, multivocal, heterodoxa, heterotópica, transversal e com recortes não-lineares de fronteiras. O ‘ainda’ teatro que MUNDA pretende conseguir através das Dramaturgias Interferentes

¹⁵ Partilho um registo de uma Oficina de Dramaturgias Interferentes, TAGV, Coimbra, Portugal. <https://www.youtube.com/watch?v=uPV8T93G7MU>

funciona em escalas e profundidades, mas, sobretudo, por zonas transdimensionais (de contacto ou de ausência dele). O exercício das Dramaturgias Interferentes incorpora a inclusão-exclusão, enfim, a contingência (e eventual negociação), bem como se constitui em (pós)memória e esteticização dos testemunhos-contribuições, uma vez que conta com a ‘perfuração’ da presentificação do fazer e não apenas pela representação naturalista, simbólica, conceptual, etc.. Um tal exercício, torna-se económico porque trabalha e regenera o excesso de sentidos e os excedentes sublimando o ínfimo.

As Dramaturgias Interferentes são o que interessa a MUNDA¹⁶. Em qualquer rio do mundo a água, num dado ponto, nunca é a mesma, ainda que nos pareça que é. As Dramaturgias Interferentes resultam em **Dramaturgias Transferentes (DIDT)**, entre co-constituintes, linguagens, procedimentos de concretização e de transferência constitutiva e comunicativa. Veja-se um exemplo de um procedimento que venho explorando: o «corpião»¹⁷. Nele fixo imagens do que me lembrei que esqueci das ‘primeiras vezes’ e das ‘sobras’ da vida. As imagens são, por natureza primária, padrões mentais relativos aos cinco sentidos. Certo. Tal como um rio, o teatro dissoluciona, por seu turno, sentidos em que não há retorno, excepto quando Berta Suzana Rola Monteiro Teixeira volta a acreditar que ir ao teatro ‘ver’ as imagens que estabilizam as dores, fractura a contemplação aleatória e incentiva os problemas de consciência oferecendo simulacro – convencionalizado claro! – e, por isto, seguro, daquela ‘mentira’ que não dói, todavia faz crescer... num mundo sem N e certos dias com S.

Memória esquece, por obséquio, o que insisto em lembrar.

¹⁶ MUNDA – Dispositivo Transdisciplinar de Cidadania Cospomolita, o meu trabalho de pós-doutoramento, resgatou o nome romano do rio Mondego de Coimbra, em Portugal. Munda significa transparência. O rio Mondego é o quinto maior rio português e o primeiro de todos os que têm o seu curso inteiramente em Portugal. Nasce na serra da Estrela e tem a sua foz no oceano Atlântico, junto à cidade da Figueira da Foz.

¹⁷ O significante «corpião» resulta da contracção das palavras corpo e guião e pode ser entendido como guião dos corpos intreferentes. Trata-se de um instrumento caligráfico-operatório, em si uma manobra de criação metodológica pessoal, que tenta funcionar, como tantos outros, como guião necessário à presentificação de algumas inquietações operacionais e de conteúdo derivadas da investigação-criação de índole colaborativa. Constitui-se como instrumento condutor de matérias e de materiais (textos, sons, acções, objectos-gatilho) ou de síntese da vivência da investigação-criação, podendo também funcionar como objecto final de fixação.

Posso ainda enunciar outros procedimentos que já ajudaramluZa a consubstanciar a construção da obra teatral pelas Dramaturgias Interferentes: o movimento em escuta expandida (Yuri Pogrebitchko), o alfabeto corporal (Zygmunt Molik), a escrita somática (Raimondo Cortese), o monólogo interior (Kristian Lupa), a improvisação plástica (Eimuntas Nekrosius), o actor-criador (Cia dos Atores), ‘psychophysical acting’ (Phillip Zarrilli), ‘actiling’ e os ‘textos-gatilho’ (Berta Teixeira). Outros procedimentos existirão que funcionem eficazmente na persecução deste objectivo que EU (ainda não sei qual delas) continuo a explorar.

MUNDA. Existe alguma manifestação (est)ético-expressiva pura e transparente?! O rio de Belém do Pará assustou-me de tão opaco e castanho ser.

MUNDA, bem vistas as coisas, o que te move?

Fico contente, meu público adorado, que continue nessa investigação turva e muda, pois cada vez mais acredito que 'as coisas' são o que são: existem em si desprovidas de sistemas ópticos e de discursos em diferentes mundos.

'ver' (seja pela lente, ao espelho ou com olho humano que lhes atribui superfície e luz causando certa sombra) cresce tentando evitar a possibilidade da total cegueira. As 'coisas' não carecem de ver nem de ser vistas, simplesmente existem com certo ou nenhum corpo. O desejo de ver e a cegueira pertencem ao indivíduo, esse despropósito será sempre nosso; pertence-nos aos olhos dos outros seres em quem procuramos evidências visuais e nas demais eminências sensoriais mundanas. Onde há sistemas ópticos há fantasiosas imagens e incopiosos imaginários. Quando incapacitados ou destituídos de todos os sentidos, sabemos e sabe-nos bem respirar o exalo alheio. Em co-presença, em interferências e temporalidades próprias, por herança, como tesouro e livramento.



Foto da autora

Acredito ser filha do deserto, daqueles desertos em que parte da areia de prolonga em sal no mar – nunca me revi no rio. Sou aquela que quando sai para dançar

não poucas vezes, bloqueia perante a indagação 'o que é que estás/andas a fazer?'. Respondo ocultamente: Caminho no mar como deve ter acontecido a Candida Eréndira. Em bom rigor, nos momentos de socialização, fico tartamuda perante a eminência de ter de formular um discurso sobre a minha actividade; comunicar a outrem esse presente turvo, composto, impuro, tudo menos que perfeito, esse ainda, esse quase. Isto, porque estou em investigação-criação processual ou estou em cena e não tenho noção do dissentimento do público (Rancière, 2010). O espectáculo, a ser algo, é o arrumo do que sobra dessa Investigação-Criação, dessa caminhada no mar.

Alguém me perguntou há quanto tempo não pisava um palco. Outra noite outro alguém perguntou-me quando me poderia ver em palco. Tinha, nesse dia, acabado uma oficina de Vivências de Dramaturgias Interferentes pelo que me prontifiquei a relatar o trabalho. 'Não me interessa o que fizeste. Não vi'. De facto 'o que se fez' não passa de um cartão de visita indesejada, delírio actualizado e fixado em papel/suporte informático que se vai transformando em suposta competência. 'O que nos aconteceu, onde e com quem', enquanto atributo de diferenciação, não é uma mais-valia real ao CV, esse decreto supersticioso, ao invés: pouco auspicioso.

Como é simples, porém, complexo o Teatro - quais escamas e camadas de peles! É uma virgindade ganha porque se (es)força de derma em couro. Actualiza-se a cada obliteração e perda. Se vivendo acontecemos originariamente, ao fazer teatro, com as sobras da vida, gostaria de promover o encontro com o que sobra de outras vidas. Tento alimentar, sem fundamentalismos, psicologismos, ismos, ismos exagerados, a experiência desventrada transbordante e cuidado de deixar saudade¹⁸.

A saudade, em si, não fará o espectador/fruidor dispor-se à acção ou a reificá-la. Cada vez acredito menos nisso, pelo menos como pressuposto-gatilho para o construto teatral, apesar da sua indómita constituição política. O drama enquanto conflito de interesses será irremediavelmente referência e o texto, quando desejado, em bom rigor nunca foi impecilho. A procura de sentido(s) no contraditório e na dissolução

¹⁸ Cuidei vir de lá,
de ver-te.
Sentei-me de pernas trançadas, transi,
respirei-te.
Arrulhara mais, não fosse a exaltação se quente das luzes de sala.
Perdi-me, sumi-te, deslembrei-me das melancolias nesta crepitação de quem cala.
Saudade,
Não é isso o Teatro, não é?
Impura virgindade?
(dissentimento, luZa, 2016)

dos mesmos permanecerá mais ou menos acentuada. A preterição deve residir no que 'só faz' sentido.

A dramaturgia presta-se às 'escrituras', aos contratos de representação de marcas, bem como de nudezes que se descobrem em público, as qual ele poderá (a)firmar ou não. Tanto o figurino, como a posição de nueza em cena, naturalizam a carne com posturas em compostura, sem indicações nem esclarecimentos ou comentários. A poética dos corpos interferentes, na sua materialização heterogénea, convoca o valor vital do que se vê em espectáculo. Pouco importa a (minha) autoria, o meu parecer, a minha mensagem embotilhada, a minha volição, o meu sentimento de ser humano inteligente e inteligível. Conta outrossim, a co-presença, a aporia e o engasgo, as respirações promíscuas do estar, aqui, ali, aí adentradamente no agora.

Apenas com a energia necessária. Esta co-habitação e co-composição até pode garimpar ausências: a figura de estilo da preterição cuida do tal dissentimento do público, da sua (gr)avidez, desse estado interessante mais do que interessado. Em suma, da sua dramaturgia. Os constituintes do aparelho teatral são o sémen, a dramaturgia é o fluido. Neste mo(vi)mento, ao teatro não convém o CV, o amante que não consta da lista, o que se fez mal ou bem ao olhos dos outros; apenas o estimula o presente nulo, o enlevo zero, que por si só não é vazio porque são as sobras das primeiras vezes das vidas, acometendo-se a uma direita ou a uma esquerda para tranquilizar o nada, o falta quase. Tudo sem valor prescritivo.



Foto da autora

Como espectadora cobiço e careço da saudade... do que encontrei cultivando a experiência que seduz pela vivência. Ali sentada, escondo querer que me rompam o 'kitado' hímen para sempre complacente e que se me rompam as águas, repenso o poliamor, que jamais vivi (senão em desejo oculto e no teatro) por causa do medo do desamor, da desconsideração. O espectáculo é um infante de damas, o teatro é a casa de tolerância e a minha saudade é de ser rameira, essa profissão do esquecer, porque necessito, porque gosto e o sexo é tão só um modo de mais conhecer... para depois dormir sozinha na minha alcova com a dignidade de um corpo vivido porque alimentado e respeitado.

A dramaturgia – sendo entendida como a escrita de e para teatro, como estruturante da cena a acontecer defronte de um público (peça, acto, quadro), como o conjunto da obra de um autor, como exercício inter e hipertextual, como co-composição entre diferentes discursos e materializações pela *mise en jeu* e *mise en place* (defronte desse público pleno de experiências e de expectativas que se disponibiliza a estar presente), como escritura – venho descobrindo-a como um sentimento que necessito de tomar como meu para ter saudade do espectáculo, para querer voltar a sentar na plateia e me prostrar perante uma cena, independentemente da sua ética e estética. A dramaturgia sinto-a como uma sensação condutora que me permita receber o sono e o

ressono. Sem julgamento, nem decoro. Simplesmente ali sentada. Em modo «guerraz»¹⁹.



Foto da autora

(Já deveria ter partilhado aqui uma inconfidência: eu que resolvo tanta coisa no sono, tenho verdadeiro fascínio pelas pessoas que bocejam e conseguem adormecer no teatro – mesmo quando sou eu que estou em cena.)

Perguntariam: Como se faz teatro, como deixar e ficar com saudade, como se chama o sono? Não saberia dizer-vos. Só fazendo e indo ao teatro. Quando fazemos teatro não necessitamos de dar voz nem visibilidade ao que quer que seja. Só temos de cuidar, sobretudo se entendermos que a criação em si se constitui numa situação de poder, de não produzir o que por aí está e esteve como inexistente. O público, em dramaturgias interefrentes/transferentes traçará o seu fio condutor, a sua fenomenologia e/ou narrativa, no espaço do teatro ou noutra, naquele momento ou nunca nele. A dramaturgia é o que o impele a ficar na sala e a voltar, a não sair durante o espectáculo por achar que se vai perder algo; ou não, a dramaturgia também pode

¹⁹ Pude, aquando da redacção da minha tese de doutoramento, cunhar o significante «guerraz», o qual resulta da contracção dos significantes guerra e paz. Fi-lo para dar ênfase às nossas competências para ambas.

favorecer o ser e estar em obliterada presença fazendo o que se bem entender (até dormir) enquanto o protocolo durar.

Por que motivo acredito mais na tua quimera presencial do que na tua ausência factual? Porque sei e quero saber que o Teatro é amor puro, o tal livramento. Não passa da tua verdade indesejada inoportuna em tempo útil. Pelo menos a mim.

Em cena tudo é possível porque sim. É convenção, é jogo e construção e nada dói.

Na plateia nada é impossível porque não. Nela existe compaixão, compreensão, identificação e projecção – até o 'nada' também não é tomado como nosso. Ambos são lugares de experimentação e de exploração, porém em privação. Somos e estamos de facto em aglomerado, nem tanto uns com os outros. As sensações, os sentimentos experimentados, num e noutro lugar, não se nos constituem, não são tomados como nossos. Não há solidariedade que nos valha simplesmente porque cada corpo, no seu lugar, sabe o que (não) é seu: duas verdades quase absolutas e intransmissíveis apesar da sua mentira piedosa. No 'quase' reside a patranha. Disponibilizando-nos a esse ludíbrio sem ser isso que queremos quando fazemos e vamos ao teatro. Ninguém gosta de saber que foi enganado, mas certas vezes queremos tanto sê-lo, como se de uma primeira vez se tratasse. O engano reside em acreditar na transferência de sentido.

Aprende-se que o teatro é presença, encontro do indivíduo consigo mesmo, com o actor, da sociedade consigo mesma. Aceitamos que o teatro é interferência, transferência, enfim, comunicação. Mas não só. O teatro é o lugar onde dois insulamentos ocorrem em simultâneo permeados na invencionice. Apenas isso. E fazemos e vamos ao teatro porque sim ou porque não.

É a dramaturgia da cena e do público que assegura a mentira, umas vezes mendigando-se outras trocando-se entre si. É a dramaturgia que transforma uma verdade indesejada em dogma desejado, aceite, porém nunca constituinte de si, tanto para o actor como para o espectador. Em cada ser existe sempre uma verdade que não se quer que o seja. Queremo-la endrómica, daquelas verdades que se deviam esquecer de acontecer²⁰. Ora aí sim, fazemos e vamos ao teatro para tomar a falsidade do outro como nossa, em deleite constituinte de um eu que carece e procura um outro sem correr riscos e com garantias de tudo e de nunca aluir.

²⁰ 'A Mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer' (Mário Quintana).

O eu cresce em si pela consciência e conhecimento dos infinitos sentimentos-gatilho. O si disponibiliza-se para fazer e ir ao teatro. Ou seja: escolhe-se a si. E por aí vai: numa solitude dupla a dramaturgia cria a zona de interferência e da transferência da tal impostura com maior ou menos enredo, em (est)éticas tão díspares quanto a própria mentira. A dramaturgia estilhaça o texto escrito, o manifesto, a autoria, a pergunta ou a afirmação dos que fazem e dos que vão ao teatro. O teatro é a destituição de si. A vida, essa sim, é a constituição de si. Nela conhecemo-nos a nós mesmos por tudo o que (não) nos acontece pela primeira vez; no teatro escolhemo-nos a nós mesmos pelas dramaturgias interferentes e transferentes dos excedentes das vidas próprias e alheias. A dramaturgia de um espectáculo são as águas correntes onde escolhemos lavar e deixar permanecer o si desvirginado e na mentira imaculado.

Entre a verdade e a mentira indesejada e desejadas, entre a constituição e a destituição de si acontece o fenómeno político corpóreo porquanto emocional. O actor e o espectador são o corpo político só o podendo ser no teatro. O corpo experimental do si explodido, em medo e volição de viver, pela dramaturgia. Resta ao si fazer e ir ao teatro: o único lugar em que o *souffleur* nos assegura a vida.



Foto da autora

A minha utopia é ser rameira e ser paga com mestria. Uma utopia tão assertiva quanto errante, consciente das incertezas e instabilidades, não mais como horizonte, mar, mas como barragem ao «mo(vi)mento» das águas do rio.

'Senhor meu pai, agora entendo por que raio as pessoas se abraçam...'

'É por que motivo seria?'

'Ora?! O amor faz medo.'²¹

Ele não ama ninguém

senão a si

Ele vem de onde o vento dá a volta

Arromba os ferrolhos mais polidos

e faz voar os exames com má nota.

Ele é a paz com licença de porte de arma

capaz de abrir todas as feridas sem nunca disparar uma bala.

Ele lê-se de trás para a frente

e assim fica, às escuras.

Ela não.

O amor é Procusto, Polipémon, Damastes da paixão.²²

Vou ter saudades, sabes? Sabes o que eu queria mesmo? Que o meu ritmo se aninhasse no teu. Foras tu capaz, fôramos nós, em bom tempo, audazes. Ansiei-te.

Não estarei por perto. O que importa se ora estou aqui. Para ti. Avia-me bem este frenesim. Poupas-te porque insisto em ficar. Demoras-te e aplaudes se me precipito em ir. Reservas-te de ti mesmo. Não, não há que pensar. Não queres estar. Não mais.

Não. Não e não. Pois não. Não é não: sim, não!

Faço e vou ao teatro para não te pensar sem mim.

Vivemos em tempos que transitam, por exemplo, entre o Vá ao teatro, mas não me chame!, E o Fui ao Teatro e ainda dançei²³ com ele, ou o Vamos ao Teatro mas, por

²¹ Excerto do corpião de uma BAILENQUANTO SESSIONS. As BAILEnquanto SESSIONS são um dos resultados da investigação-Criação que venho desenvolvendo.
<https://www.youtube.com/watch?v=G9ehDm6gmRM>

²² 'Poema: insuficiente' é um material-gatilho para da investigação-criação a decorrer para A.V.E.S. Animaes Vivos Em Cena (por telepatia e sugestão mental) – um CAPRICCIO TEATRAL COM FIGURAS ELEGANTES # o púb(I)ico nú.

²³ Este texto é mais um corpião: na palestra, com um vestido *vintage* verde que outrora, nos anos 70, fora uma saia maxi da minha mãe, ofereci-me de pavão bordado a lantejoulas de quentes cores. Como se fosse um 'teatro pássaro' da investigadora e da academia-pavão. Reposicionei na cena os tratutores de linguagem gestual, dei-lhes foco e banco. A cada trinta minutos eles alternavam-se. Eles foram de facto a

favor, deixe-me bocejar! Sim bocejar, porque, como dizia a desalmada avó de Candida Eréndira: as coisas sofrem muito se não são postas a dormir nos seus devidos lugares.

Referências

DAMÁSIO, António. **O Sentimento de Si**: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência. Lisboa: Círculo de Leitores 2000.

DAMÁSIO, António. **O Livro da Consciência**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva. S. A., 2010.

FERNANDES, Silvia. ‘Teatros Pós-Dramáticos’ em J. Guinsburg. Fernandesm Silvia. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NUNES, J. Arriscado. «O resgate da epistemologia», Revista Crítica de Ciências Sociais, 80. e em Epistemologias do sul Santos, Boaventura de Sousa. Meneses, Maria Paula (orgs.) 2009 Epistemologias do Sul, Coimbra: Almedina/CES, 2008.

RANCIÈRE, Jaques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROYO, Victoria Pérez. ‘El perfil investigador-creador en los estudios de posgrado en artes es- cénicas’’. Práctica e investigación, Revista de Estudios de Danza 13, Madrid: Universidad de Alcalá, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo**, Porto: Edições Afrontamento, 2006.

SERÔDIO, Maria Helena. 1998 ‘Ficcionar o corpo em colectivo’ em Para que é que serve o Teatro? Teatro – escritos, Revista de Ensaio e Ficção. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo e Edições Cotovia, Lda.

palestrante. Do outro lado da cena girei o meu púlpito a três quartos de modo a falar, de microfone de orelha, para eles e poder manter a perspectiva do público. Afinal eles, tradutores, davam a última palavra com o seu corpo. Em jeito de encerramento correu a música ‘Tenho barcos, tenho remos’ de Zeca Afonso (https://www.youtube.com/watch?v=Fnd_J3vVwDs) e, encorajada pela escuta, aninhei-me nos braços do último tradutor que comigo bailou enquanto me embalava. Deve ser isso a dramaturgia um acalento, uma cantina de ninar.

ESCREVER PARA CENA, CONFRONTAR O REAL: A dramaturgia portuguesa em questão.

Maria João Brilhante (FLUL | CET)²⁴
brilhantemj@gmail.com

Por que é que a poesia do teatro é tão bafienta
e deixamos ao *rock* as palavras dos nossos dias?

Jorge Silva Melo²⁵

1. Em jeito de preâmbulo: o real ou como lidar com ele no teatro

Carol Martin, na sua obra *Theatre of the real*,²⁶ define a expressão “teatro do real” como “identificando uma vasta gama de práticas teatrais e estilos que reciclam a realidade, seja essa realidade pessoal, social, política, ou histórica. Ao usar a expressão, pretendo notar a participação do teatro na actual situação de dependência e questionamento do real tal como ele é apresentado através dos *media* e dos géneros. Com o crescimento sem precedentes do entretenimento virtual e da tecnologia da comunicação a nossa experiência cultural ubíqua do real resulta simultaneamente de “performances” ao vivo e virtuais do eu e dos outros numa variedade de *media*. Facebook, Youtube e “reality TV” servem como veículos de desempenho pessoal. O teatro do real nasceu de uma mudança drástica na acção de arquivar originada pela digitalização e pela Internet.”²⁷ (2015: 5).

Um dos traços que a autora aponta e que veremos surgir na escrita e na prática dramaturgical em Portugal neste milénio é a centralidade da ligação entre os temas ou

²⁴ Professora associada com agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora do Centro de Estudos de Teatro; é diretora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Teatro, da Universidade de Lisboa.

²⁵ Jorge Silva Melo (1995) “Prefácio de quem vai à guerra”, António, um rapaz de Lisboa, Lisboa: Edições Cotovia, p. 10

²⁶ Carol Martin (2015) *Theatre of the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (1ª ed. 2013)

²⁷ “(...) identifying a wide range of theatre practices and styles that recycle reality, whether that reality is personal, social, political, or historical. In using the phrase, I aim to note theatre’s participation in today’s addiction to and questioning of the real as it is presented across media and genres. With the unprecedented growth of virtual entertainment and personal communication technology, our ubiquitous cultural experience of the real results from both live and virtual performances of the self and others in a variety of media. Facebook, Youtube, and reality TV serves as personal performance vehicles. Theatre of the real is born from a sea change in archiving brought on by digitalization and Internet.”

assuntos deste teatro próximo do real e a escolha e exposição dos métodos escolhidos para os comunicar. Desenvolve-se uma “estética da revelação” que mostra ao espectador a complexidade conceptual da relação entre vida e teatro, como veremos no caso do trabalho artístico de Tiago Rodrigues (pela dimensão autobiográfica) ou de Joana Craveiro (pela desmontagem dos mecanismos do fazer história) ao “performarem” ou “re-performarem” essa relação. (2015: 176).

A questão central da coexistência de não-ficção e ficção no teatro do real distingue as criações actuais dos *happenings* e do teatro de intervenção dos anos 60 onde a denúncia de uma verdade escondida não deixava lugar para a relatividade de pontos de vista e a posição crítica do espectador. Um único real realmente real parecia, então, estar ao alcance dos espectadores e podia ser factor de mudança social ao teatralizar a vida pública e privada, os testemunhos directos, as narrativas pessoais dos artistas-activistas, as imagens, as gravações, o espaço e a cenografia tornados protagonistas destas performances. Ora, se a actual invasão da cena contemporânea pelo real deve ser entendida como herdeira da ruptura, introduzida pela *performace art*, no modelo realista, textocentrado, produtor de simulacros do mundo, conservador na relação paternalista com o público, ela transporta também marcas da pós-modernidade²⁸ ao acolher, por exemplo, a plurivocalidade/polifonia discursiva e ao amplificar modalidades de partilha e participação do espectador que destroem a hegemonia da cena e que instauram o predomínio do processo sobre o produto teatral. Mas é, sobretudo, nessa atitude que coloca o encontro e a experiência teatral no cerne da criação que podemos vislumbrar um teatro que se procura nestes tempos de diluição do real no virtual e de produção de real no virtual.

2. O peso do real numa dramaturgia sob ditadura

Para falarmos do teatro que se faz hoje em Portugal, seja o que se apresenta em palco, seja o que encontramos nos escaparates das livrarias e bibliotecas, é impossível, pelo menos para alguém da minha geração, não recuar um pouco para referir a vivência da censura que durante o regime ditatorial de Salazar controlou e determinou os caminhos da literatura dramática e da prática teatral durante mais de 40 anos. É, aliás, curioso, notar que completamos neste momento quase o mesmo tempo de liberdade que aquele

²⁸ Philip Auslander (2008). “Postmodernism and performance”, Steven Connor (ed.) *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-115

que vivemos sob ditadura. Talvez isso explique em certa medida o teatro que hoje se escreve e se põe em cena em Portugal. Talvez o conceito de pós-memória e a intensificação da relação entre escrita de teatro e real sejam o modo da sociedade portuguesa, hoje, lidar com um passado traumático.

Se considerarmos a história do teatro desde finais do século XVI e da instalação da Inquisição em Portugal, constatamos que em nenhum momento a criação artística esteve livre da vigilância das censuras várias que os diferentes regimes e seus agentes praticaram. Pela voz de Almeida Garrett, o romantismo, que só em parte liberou os autores e os artistas dessa vigilância, atribuiu ao histórico poder autocrático a atrofia das artes e das gentes, declarando o teatro como agente civilizador de que a Nação precisaria para ficar a par das modernas sociedades liberais europeias. É, por isso, singular – embora não única no mundo – a relação que diversas gerações de artistas e dramaturgos portugueses tiveram com esse dispositivo de coacção, cujo impacto não cessa de nos assombrar e de nos impelir a derrubar fronteiras. Em 2011, Tiago Rodrigues e a sua companhia Mundo Perfeito fez ouvir as palavras dos censores jamais pronunciadas em voz alta no espectáculo *Três dedos abaixo do joelho*. Montagem de textos produzidos pela Comissão de censura, o espectáculo percorreu o mundo com dois actores, Isabel Abreu e Gonçalo Wadington, explorando o discurso censório, moralista, violento para com o corpo das mulheres, para com a mais leve sombra de liberdade e de afirmação dos valores humanos presentes no vasto repertório mundial proibido de subir aos palcos portugueses, ora lançando com sarcasmo esse discurso ao espectador, ora parodiando-o, desrespeitando a sua prepotência através das liberdades conquistadas pela cena contemporânea.²⁹

É restaurando, mesmo que imaginariamente, esse pano de fundo e cruzando-o com aquilo que o fim da censura proporcionou que podemos entender o que hoje se escreve e se põe em cena em Portugal. Irei, por isso, tecer algumas considerações acerca de factores antecedentes que considero decisivos na configuração do mais recente território teatral português. Eles delimitam e são delimitados por três momentos históricos: a ditadura, o pós- 25 de Abril e os anos 90. E por aí irei começar.

²⁹ Ver Excertos do espectáculo em https://www.youtube.com/watch?v=QlqAr23Ao_M.

3. Herança da ditadura, conquistas da revolução

A ditadura impôs, não apenas a censura das ideias e das acções, mas um modelo de teatro que servia a manutenção da organização social e política da nação: à tipologia das salas de espectáculos correspondia uma hierarquia social, uma distribuição de géneros de teatro, um modo de gerir a relação da arte com a profissão, evitando misturas, excessos e iniciativas individuais. Sociedades de actores ou empresas procuravam manter a sua actividade que estava totalmente dependente das receitas de bilheteira, ou seja, do sucesso ou insucesso dos espectáculos e dos textos que podiam levar à cena ou que os espectadores apreciariam. Um empresário dominava o mercado teatral: Vasco Morgado, figura controversa que carece de um estudo aprofundado, mas que ainda hoje, para actores desse tempo (anos 40, 50 e 60) corporizava um teatro subordinado aos interesses comerciais que não beliscava o regime e os bons costumes e impedia novas modalidades de trabalho artístico e de organização profissional, tentadas aqui e ali, como explica Rui Pina Coelho ao mapear as iniciativas para criar um teatro de arte na 1ª metade do século XX:

Vão formar-se, nos primeiros dez anos deste pós-guerra, em Portugal, vários grupos de teatro que integram, de forma mais ou menos explícita, uma espécie de «movimento experimental». (...) Este momento é vivido por uma elite intelectual que, animada por intuítos de elevação e dinamização cultural, encontra no teatro a sua forma electiva. Montam-se espectáculos, publicam-se obras de divulgação, escrevem-se peças, formam-se grupos, criticam-se representações, dão-se conferências e palestras – tudo obviamente, dentro dos espartilhos que a vigilância da censura impunha (COELHO, 2009: 17-18).

Esta tensão entre arte e profissão que ainda hoje subjaz a algum discurso (e às práticas) das gerações intermédias (que viveram antes e depois da Revolução de Abril) traduzia-se nas sucessivas tentativas de recomposição do campo teatral. Isso fazia-se antes de mais através da criação dos referidos grupos ou companhias de vida curta, mas de princípios sólidos a favor da divulgação de autores e textos clássicos ou contemporâneos de qualidade. Estes grupos constituíam pólos que atraíam e irradiavam novos dramaturgos, actores, artistas plásticos e possibilitavam experienciar a encenação. O seu círculo de actuação era reduzido, sem dúvida, mas a possibilidade de experimentar com tempo e sem a sujeição aos constrangimentos da bilheteira tornava estes grupos verdadeiros laboratórios, efémeros, sim, mas embrião de um teatro independente das estruturas teatrais legitimadas pelo Estado e pelo mercado.

Em 1953, João Pedro de Andrade, crítico e dramaturgo, afirmava que “ A renovação dos moldes dramáticos não se consegue, apenas, pelo esforço voluntário individual ou pelo mais ou menos perfeito conhecimento dos modelos estrangeiros de última hora. (...) Para isso será necessário treino e continuidade, que só o contacto com o teatro vivo pode garantir. Os agrupamentos culturais e experimentais são preciosos e quase indispensáveis incentivos para que o teatro possa progredir, - mas não lhes confiemos a perigosa missão de por si só constituírem o Teatro.” (2004: 400-401). É verdade que Andrade considerava o texto o lugar central da criação no teatro e o garante da qualidade de uma cultura teatral sólida e perene. Na massa de propostas textuais que lhe foi dado conhecer nas décadas de 40 e 50, poucas lhe pareciam corresponder a esse valor de perenidade que o texto tem face ao espectáculo efémero. Alfredo Cortez (*Zilda*, 1921, *Lodo*, 1923), Raúl Brandão (*O Gebo e a sombra*, 1923), Carlos Selvagem (*Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, 1944), José Régio (*Benilde ou a virgem-mãe*, 1947) são a excepção à regra, mas o que Andrade afirma é que de pouco vale a obra destes autores sem a continuidade de que a escrita dramática carece.

Como caracterizar as condições, características e orientações das práticas de escrita nesse tempo de ausência de liberdade? Que modelos eram seguidos ou experimentados? Como eram recebidas essas peças de teatro numa sociedade dividida entre o analfabetismo e o moralismo burguês? São perguntas às quais quem estuda o teatro deste tempo da ditadura vem procurando responder, ora analisando literariamente os textos para os enquadrar em géneros e movimentos (realismo-naturalismo, simbolismo, expressionismo, existencialismo), ora identificando correlações entre textos e contextos, entre o que se ía escrevendo e as redes móveis, fluídas e em permanente reconfiguração por onde os textos circulavam. Reconstituir essas redes – já que nenhuma criação literária e artística existe por si - é um gesto fundamental dos estudos do teatro e da dramaturgia do século XX que merece ser feito e para o qual contribuem, por exemplo, as bases de dados CETbase (de espectáculos) e CETdrama (peças e sua recepção) em construção no Centro de Estudos de Teatro.³⁰

Escrever peças de teatro, durante o longo tempo da ditadura, consistia, portanto, num exercício quase diletante, de reconhecimento de um modo – o dramático - e do seu específico dispositivo retórico e poético, dentro de um conjunto de géneros ao dispor do autor: drama rústico, comédia psicológica, teatro de tese, drama histórico,

³⁰ Ver em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet>.

farsa etc. O confronto do escritor com a cena passava por dominar esse referencial de géneros e estilos a que as próprias companhias estavam ainda presas (graças à distribuição das personagens pelos papéis ou naipes dos actores, por exemplo), para não falar das condições das salas, dos cenários e figurinos nelas existentes e reutilizados devido às restrições financeiras à produção. Daí que aspirar a ver uma peça levada à cena implicasse, por parte do autor, conhecer as condições da sua realização e gerir a margem de manobra para a invenção ou a distanciação dos modelos convencionais e geralmente aceites. “É preciso muito respeito pela bilheteira para fornecer com regularidade os palcos portugueses” dizia o mesmo Andrade (2004: 400).

Para além da alternativa que representavam os tais grupos experimentais ou semi-profissionais, a leitura pelo círculo de intelectuais era o destino de muita produção escrita que não passava no crivo das companhias que partilhavam o mercado teatral. A crítica em revistas e jornais aos textos publicados ou representados não só colocava o autor e a sua obra na esfera pública, como promovia uma permanente aferição e ajuste entre discursos conservadores e discursos interpelantes, com pequenos avanços nem sempre perceptíveis então.

Para continuar a responder às perguntas colocadas, é preciso ainda referir aspectos que circunscrevem ou determinavam a própria prática de escrita. Por um lado a solidão do dramaturgo e o desejo de ver em palco, ao vivo, a cena imaginada, a que se juntavam a impossível dedicação exclusiva à escrita dramática (muitos são poetas e romancistas e vivem de outras actividades profissionais, daí a irregularidade da produção) e o entusiasmo pelas novas formas do teatro épico e do absurdo (semelhante à dos seus antecessores dos anos 10, 20 e 30 em relação ao naturalismo, simbolismo, teatro de arte e pirandellismo) com a consequente decepção perante a qualidade geral do teatro que era oferecido ao público. Acresce a isto a difícil passagem dos textos contemporâneos à cena apesar de algumas cumplicidades que alimentavam a experimentação (palavra que começamos a encontrar para sinalizar uma aproximação à modernidade possível).

Mas, por outro lado, a persistência do naturalismo a que o público estava habituado, a tendência para a utilização de uma escrita metafórica, ou a opção por conferir um carácter alegórico às situações dramáticas (em Natália Correia), por recorrer a temas e figuras da história de Portugal (em Sttau Monteiro) ou ao contexto regionalista para abordar temas humanistas ou referidos ao povo e à cultura portuguesa (por ex. em Miguel Torga). Tudo isto está presente nos textos escritos neste período

mesmo quando surgem matizados por registos surrealizantes ou satíricos através dos quais os dramaturgos procuravam contornar as baias da censura, encontrando também em formas de anti-teatro os instrumentos mais adequados à expressão de uma incomunicabilidade violentamente imposta. O historiador Luiz Francisco Rebello caracterizava deste modo a produção irregular de um conjunto de autores.

Um tanto esquematicamente, mas com alguma propriedade, é possível dividir a produção desses trinta anos em duas fases, cuja duração aproximada foi de quinze anos para cada lado. Na primeira, que vai do fim da guerra até 1960, desenham-se nitidamente duas tendências dominantes, que na obra dos autores mais representativos se entrelaçam: uma tendência orientada para a problemática social e uma tendência que se aproxima do pensamento existencialista. Na segunda, que vem de 1960 até ao derrube do regime, duas correntes igualmente avultam: a de um teatro do absurdo e a de um teatro épico, de matriz brechteana (REBELLO, 2000: 148).

Independentemente dos méritos e deméritos dessa dramaturgia da dissimulação, mas também da resistência e, por vezes, do combate, há que reconhecer a perseverança na tentativa de ensaiar modelos diversos de maneira a fazer existir uma dramaturgia que não tinha realmente condições políticas, sociais e económicas para existir, acoçada pela censura, por uma sociedade moralista e retrógrada, pelos interesses comerciais das estruturas artísticas profissionais, pelos modelos dramáticos conservadores aceites pelo público e pelos artistas, pela concorrência das traduções dos êxitos estrangeiros, pela efemeridade das estruturas alternativas e experimentais, mais tarde pelo cinema com a sua linguagem moderna e uma ficção aderente ao real. Apesar disso, essa dramaturgia é parte intrínseca de uma sociedade e da sua cultura ao longo de sete décadas e fala dela muito melhor do que pode parecer a uma primeira leitura.

Bernardo Santareno (*A Promessa*, 1957), Natália Correia (*A Pécora*, 1966), Luís Sttau Monteiro (*Felizmente há luar*, 1962), Luiz Francisco Rebello (*Os pássaros de asas caídas*, 1959), Vicente Sanches (*O passado e o presente*, 1964, *A birra do morto*, 1973), Augusto Sobral (*Os degraus*, 1964), Jaime Salazar Sampaio (*Os visigodos*, 1969) Jorge de Sena (*O Indesejado*, 1951), José Sasportes (*Agon*, 1971), Fiamha Hasse Pais Brandão (*Auto da Família*, 1965) são autores incontornáveis de uma geração que exercitou sem descanso a escrita dramática procurando dialogar com o palco e comunicar as suas representações do pequeno mundo que era Portugal antes de 1974. Vários deles procuraram acompanhar o teatro após a revolução – caso evidente de Natália Correia, Augusto Sobral e Salazar Sampaio – mas as opções dramatúrgicas das companhias determinaram outros caminhos para a relação da escrita com os palcos.

Entre essas opções é possível identificar: o regresso aos clássicos, mais compatíveis com a explosão da criatividade do encenador; o privilégio dado aos autores estrangeiros proibidos até então; o didactismo ideológico de alguns discursos ditos em cena, potenciado pela tensão social e política; alguma prática experimental que prescindia do dramaturgo em nome da criação colectiva. Eis alguns dos factores que relegaram para segundo plano a escrita dramática de autores vivos.

Contudo, uma dramaturgia “arrumada” na gaveta, para não dizer ostracizada, nos anos que se seguiram à Revolução de 1974, não deixa de fazer parte do processo de transformação da escrita de teatro nas últimas duas décadas, e daí merecer que a ela se regressasse.

É, aliás, significativo que as duas Histórias do Teatro Português publicadas nos anos 60, e que ainda não tiveram sucessão, sejam um longo rol de dramaturgos e peças apresentados como uma espécie de teatro alternativo ao que existia nas salas de espectáculo, ao mesmo tempo em que deixam transparecer um entendimento conservador da escrita de teatro, confinada à mente do autor, mesmo que em diálogo com o real ao pretender explicá-lo ao leitor/espectador/concidadão, batalhando contra ele, procurando transformá-lo ou propondo alternativas idealizadas.

Feito este retrato a traço grosso do estado de clausura do teatro português antes de 1974, da tensão com o real a que os dramaturgos respondiam, ora arriscando retratar criticamente a sociedade do tempo (caso de Alfredo Cortez nos anos 20 e 30), ora deslocando para o debate filosófico a vivência crítica da realidade (casos de Raúl Brandão, nos anos 20 e José Régio, nos anos 40, 50 e 60), ora ainda socorrendo-se da temática histórica (caso de *O Motim* de Miguel Franco, peça sobre uma sublevação punida com a morte dos “agitadores” pelo Marquês de Pombal, no século 18, proibida em 1965 no TNDM II) para construir metaforicamente as correspondências entre o passado e o presente, vejamos o que caracteriza a antecâmara da escrita actual, ou seja, o espaço de transição de uma escrita vigiada que procurava captar o real, mas dele apenas oferecia simulacros, para uma escrita que se apropria do real ou mesmo que se constitui como parte desse real.

4. O que faltava?

A Revolução fez, desde logo, desaparecer a censura e em liberdade poem-se em cena textos proibidos (Brecht, Sartre, Weiss, Claudel, Handke entre outros) e vão

coexistir práticas teatrais convencionais, a par de outras que rompem com modalidades de trabalho artístico, subjugadas aos interesses comerciais ou aos resultados da bilheteira, acabando com a figura do empresário e experimentando formas de organização colectivas ou cooperativas, sem hierarquia ou diferenças funcionais e salariais. Proliferam até ao final dos anos 70 grupos de teatro que disputarão os recém-criados subsídios financeiros do Estado com as companhias já existentes – Comuna, Teatro da Cornucópia, o Bando, Grupo 4, Teatro de Campolide, Teatro Experimental de Cascais, Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, nas quais se fazia um teatro de qualidade, companhias desde então chamadas “independentes”, isto é, sem empresário e com uma forte identidade associada às opções estéticas e artísticas dos seus mentores/encenadores. Fossem elas a ligação às artes plásticas, a escolha e interpretação dos melhores textos do reportório mundial, a exploração da corporalidade do actor e a inspiração ritualista, a preferência pela dramaturgia das vanguardas europeias. Procura-se, ao mesmo tempo, resolver a falta de espaços para desenvolver actividade regular, através da ocupação e transformação de lugares devolutos como o casarão cor-de-rosa ocupado pela Comuna, palácios, armazéns, lugares não convencionais que estimulam a criatividade e permitem novas relações de maior proximidade com um público renovado e cúmplice. É o momento, já vivido noutras paragens, de um descentramento do texto face à encenação, o tempo de o conceber como partitura a decifrar em busca de sentidos que comuniquem o posicionamento de cada companhia perante a transformação histórica da sociedade portuguesa.

A escrita de teatro competia com uma profunda transformação do campo teatral. Por exemplo, levar o teatro a todo o país através da implantação do modelo francês da descentralização, criando centros culturais, definir um novo quadro legal para a actividade profissional e declarar o teatro como serviço público totalmente subvencionado pelo Estado, foram formas de institucionalização do teatro que geraram, por seu turno, pesadas obrigações (controle do nº de espectadores, nº de representações, digressões, espaços de representação equipados, progressivo aumento de prestação de contas) e uma atrofia na criação de novas companhias, no financiamento, levando à cristalização de um campo teatral ainda frágil. A reforma do ensino do teatro no Conservatório, entretanto realizada com a colaboração de Peter Brook, e a intervenção continuada da Fundação Calouste Gulbenkian apoiando a renovação artística em todas as suas vertentes, indo mais longe nessa tarefa do que o próprio Estado, são dois

aspectos fulcrais no robustecimento das bases da criação e na abertura a novas linguagens tão desejada pelos mais jovens artistas.

Mas um dos fenómenos decisivos desta busca do que fazia falta ao teatro em Portugal foi sem dúvida o que levou a uma ruptura dos modelos de criação e à descoberta de novas possibilidades de expressão artística e também do lugar do texto nas artes performativas. Os Encontros ACARTE, através dos quais a FCG traz a Lisboa a vanguarda artística mundial em todas as áreas e em especial na dança e na performance, vão ter um impacto que começa agora a ser estudado³¹: rompem-se fronteiras físicas (começa a internacionalização da dança portuguesa), limites disciplinares, a textualidade é interpelada pela performatividade, circulam discursos teóricos e críticos produzidos pelos artistas, fora da Academia, a qual, por seu turno, também sai da visão exclusivamente literária que detinha sobre o texto e a escrita dramática.

Apesar disso, ou talvez também por isso, os anos 80 foram um momento crítico para a dramaturgia portuguesa e para o teatro, atingidos por uma grave crise financeira no país (com a intervenção do FMI) que recai também sobre a edição e se sene de um modo geral na diminuição dos apoios do Estado, na perda de público e, por conseguinte, no impasse vivido pelas gerações que aguardavam a sua vez de fazer teatro. O dramaturgo continua mais ou menos desaparecido e como mostra Mickael de Oliveira no seu estudo sobre dramaturgia portuguesa contemporânea entre 1974 e 2004,³² o aumento exponencial do número de textos clássicos que sobem aos palcos na década de 80 sinaliza um divórcio entre a escrita de autores vivos e o espectáculo.

Percebe-se, pois, por que razão, a partir dos anos 90, os modelos artísticos referidos ao texto dramático de matriz aristotélica e à criação centrada na figura tutelar do encenador/director começam a ser postos em causa respectivamente na escrita e no espectáculo. A conquista de um lugar no campo teatral, nos anos 90, foi dura e um fosso surgiu entre os jovens criadores e as já referidas companhias mais apoiadas pelo Estado devido ao estatuto que haviam adquirido após a Revolução de Abril de 1974.

³¹ Ana Bigotte Vieira (2016). *No Aleph. Para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984-1989*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Veja-se especialmente o Primeiro Capítulo da Segunda Parte.

³² Micael de Oliveira (2012). *Dramaturgia Portuguesa contemporânea (1974-2004). As textualidades do século XXI*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 27- 105.

A circulação que muitos recém- diplomados da Escola Superior de Teatro e Cinema (ex-Conservatório Nacional) farão por algumas destas companhias estabilizadas, permitirá a vários deles absorver e/ou rejeitar modelos, mas, mais importante do que isso, delinear percursos alternativos. O acento colocado durante a formação na corporalidade embateu num teatro profissional de texto, ou que partia do texto, mas apretechou-os para as experiências que irão empreender em projectos pontuais ou mais regulares. A geração teatral de 90, hoje com mais de 20 anos de actividade, acabou por atrair outro público: mais jovem, menos politizado, mais europeu e já tecnologicamente instruído. Artistas e públicos partilham, neste caso, um mesmo desinteresse pela tradição teatral, um conhecimento da história política portuguesa em segunda mão e “branqueado” pelo discurso liberal hegemónico e, pelo contrário, fascinados pela hibridização pós-moderna das formas artísticas, sentem uma grande curiosidade em relação ao que estava a acontecer noutras paragens a que os liga já a internet e a facilidade em viajar. A proximidade entre quem fazia e quem consumia era grande e formas de produção e de organização do trabalho artístico surgem, menos formatadas pelo estatuto profissional, pelas regras laborais, pelas hierarquias, consequência de um processo de precarização do trabalho em geral, e do trabalho artístico em particular que é hoje dominante.

Era, aliás, o que já se passava na dança, sobretudo a partir da criação dos Estudos Coreográficos da FCGulbenkian, que conduz ao nascimento daquilo que ficou designando por Nova Dança Portuguesa (Olga Roriz, Francisco Camacho, Rui Horta, Vera Mantero, Clara Andermatt). A completa inexistência de uma tradição de dança clássica em Portugal deixou os então jovens bailarinos livres para experimentarem outros modelos estéticos e artísticos e mais capazes de desenvolver um trabalho em rede, projecto a projecto, de inventar formas de produção e criação leves, flexíveis, adaptadas às condições existentes que começaram a ser copiadas pelos actores e influíram na própria orientação que sofreu a política do Estado de apoios pontuais à criação.

Neste território de confronto e de disputa pelos meios e pelas condições para fazer teatro, o lugar do dramaturgo tinha de mudar. A escrita tinha de se adaptar às condições de produção das companhias de existência precária, que angariavam espaço, recursos técnicos e financeiros para cada produção, mas sobretudo que estabeleciam relações muito diferenciadas com a matéria verbal, quer do ponto de vista da autoria do que era dito em cena, quer da liberdade de manipulação dos textos que escolhiam

trabalhar a par de outros materiais plásticos entre os quais se destacava o próprio corpo do actor, intensificado e liberto das amarras culturais de 40 anos de repressão (Monica Calle, Lucia Sigalho, Miguel Moreira, João Garcia Miguel, Luis Castro, Teatro Meridional, Teatro da Garagem). À busca de qualidade estética e artística que caracterizava as companhias com contratos estáveis com o Estado opunham estes jovens criadores a singularidade das suas propostas multidisciplinares e a recusa das convenções teatrais das quais fazia parte, evidentemente, a ideia tradicional do texto dramático.

Discutir formas e modalidades de escrita, escrevendo e testando com actores esses exercícios foi o objectivo do projecto DRAMAT-Centro de Novas Dramaturgias, criado em 1999 pelo Teatro Nacional de S. João no Porto, que produziu inúmeros textos com direito à edição e em alguns casos à montagem teatral. Foi um instrumento muito importante para um experimentalismo exigente e desses seminários de escrita (a que vários outros se sucederam até hoje, promovidos pelos Artistas Unidos, Teatro Meridional, Teatro Nacional D. Maria II) saíram nomes como Regina Guimarães, Pedro Eiras, Tiago Rodrigues, entre outros, mas também uma dinâmica de escrita associada à produção cénica que se espalhou a várias jovens companhias do Norte do país. Nessa efervescência criativa do início do milénio que forneceu textos bem diversos à cena portuguesa destacou-se, aliás, um jovem dramaturgo, Jacinto Lucas Pires, que, como ele próprio declarou, aprendeu a escrever com os actores e com o encenador Ricardo Pais que puseram em cena os seus primeiros textos (*Arranha Céus* e *Figurantes*).

Não se falava ainda em Portugal de teatro pós-dramático, mas era já notória a tensão em torno das categorias personagem, fábula, espaço e tempo, conduzindo à descontinuidade e à fragmentação da acção, à coralidade e à voz rapsódica, à indefinição espacio-temporal, impondo produções híbridas, onde o texto dramático de matriz aristotélica e realista deixou de ser motor da criação, e a matéria textual recusava representar o mundo ou transmitir uma mensagem política universal. Surge nessas produções uma “pulsão” conceptual, que está presente na dimensão performativa nem sempre bem compreendida pelos públicos conservadores e à espera de “mensagens” claras.

5. Os pioneiros de uma escrita invadida pelo real

É hoje evidente que deixou de existir um modelo único de escrever (para) teatro filiado na ideia tradicional de um texto acabado para ser lido ou encenado. É possível escrever sozinho, embora com o actor em mente, como afirmou, em 1984, Luis Miguel Cintra, actor e director do recém-extinto Teatro da Cornucópia a propósito da escrita de Jaime Salazar Sampaio (1925-2010):

Por mais voltas que se dê, escrever para o teatro é escrever para actores. (...) Escrever para teatro é escrever pessoas (...). É escrever personagens. No fundo é ser um bocadinho actor. (...) É um trabalho de delicadeza, de mútua atenção, de sensibilidade (...). Sei também desde então o que é um autor respirar com o seu actor. Inventarem em conjunto como é uma pessoa (SAMPAIO, 1997: 11).

Nem por acaso, o director do grupo Artistas Unidos, Jorge Silva Melo, acaba de dirigir um seminário com o objectivo de escrever um texto que será posto em cena no Teatro Nacional D. Maria II no próximo Outono (2017). A interrogação lançada aos candidatos foi: É possível escrever com outras pessoas? Ora foi justamente Silva Melo um dos responsáveis por, nos anos 95, introduzir uma mudança no processo de escrita e na relação do texto dramático com a cena durante a produção de *António um rapaz de Lisboa*. Ao reunir em torno de si alguns dos jovens actores em busca de um lugar para fazer teatro, Silva Melo não só transformou o paradigma da escrita colectiva experimentada nos anos 70, como trouxe, para compor uma nova textualidade, as falas da cidade de Lisboa e através delas a realidade partilhada pelos jovens na cena e na sala. Era uma escrita em tempo real com os actores (“escrever para alguém não é escrever em geral”)³³, feita de falas cruzadas, incompletas, fragmentadas, sem interlocutor aparente, de silêncios que quebravam muitas vezes o diálogo, fomentavam a descontinuidade temporal da acção e introduziam a simultaneidade das situações. O leitor e o espectador estão perante cenas breves, sem princípio nem fim (lembrando a técnica do “fondu enchaîné” no cinema) que vão desenhando uma espiral; somos levados a reconhecer também a repetição de situações ocorridas em tempos diferentes, personagens que dizem em discurso indirecto umas às outras o que o espectador precisa de saber em cada momento (como se de intertítulos de filme mudo se tratasse). Mais do que os momentos difíceis da vida de António, um rapaz de Lisboa, era a própria cidade de Lisboa que se

³³ Jorge Silva Melo, “Diário de bordo”, *António, um rapaz de Lisboa*, p. 170.

pretendia colocar em cena e os micro-universos que a compõem (“Listagem de personagens para o Coro que poderão constituir breves apontamentos de quem habita a cidade de Lisboa.”³⁴), E o aspecto, porventura, mais interessante no espectáculo residia no trânsito permanente de personagens pelo palco, representando esse coro moderno, aquele coro que constitui a multidão com que nos cruzamos na cidade diariamente.

Essa dimensão coral é, aliás, uma característica da escrita de JSM, também presente em *Prometeu Rascunhos à luz do dia* (1996) e *A libertação de Prometeu Rascunhos* (1997), potenciada neste caso pela própria pluralidade de vozes/discursos que a “oficina de escrita” conseguiu capt(ur)ar. A partir desse momento, escrever sozinho ou com outros já não significa opor um imaginário ficcional singular e subjectivo a uma ficção colectiva e negociada que se oferece a uma comunidade de espectadores. Deu-se um passo substancial em direcção a uma perspectiva pós-moderna que baseia o gesto criativo na colagem de discursos que põem em evidência/produzem o real a acontecer em cena.

“Há um rapaz (o Rapaz da Telepizza) sentado na sala de espera de uma grande empresa. Depois chegam mais dois. Um deles é o Lima.

RAPAZ DA TELEPIZZA – Era uma gaja, parecia porreira, trinta anos, bem arranjada, começou a ler a papelada...

OUTRO – Empresta-me mil paus.

LIMA – Não recebeste hoje?

OUTRO – Cheque cruzado, só daqui a uma semana.

LIMA ...eu a arder lá com o Fundo Social Europeu...

ANDRÉ ...eh, pá! A gaja perguntou tudo...se eu tinha tido outro emprego no ramo, porque é que tinha saído...Eu disse que o armazém tinha falido, ela quis saber porquê...

RAPAZ DA TELEPIZZA ... e o que é que eu fazia, que tipo de trabalho, como é que eu tinha entrado...

ANTÓNIO – Moscavide ...Código 3115...

RAPAZ DA TELEPIZZA ...tinha visto um anúncio...

ANTÓNIO ...eu não acabei o 12º...

ANDRÉ ...se eu me drogava...

³⁴ Jorge Silva Melo, *idem*, p. 171.

ANTÓNIO ... sim, tenho experiência no ramo...estado civil: casado...sim, tenho experiência no ramo...Rua 23 , nº 16...Transpiro das mãos, a gaja que não queira estender-me a mão, a gaja que não queira.

ANDRÉ Pus gravata, tenho fato, gravata, fato...

ANTÓNIO ...e agora transpiro das mãos. Nem ouço bem as perguntas que ela me faz. Vim a correr a ver se chegava mais cedo.

RAPAZ DA TELEPIZZA ... Era porreiro ficar neste escritório.

RAPARIGA COM UM SACO DO CORTE INGLÊS ... Era porreiro ficar neste escritório.

ANTÓNIO ... Rua 23 nº 16, Moscavide, Código 3115, freguesia da Encarnação...

Silêncio

ANTÓNIO ... Não que eu espere que paguem muito, mas sempre é uma multinacional e numa multinacional um gajo pode subir, é só esperar, os gajos topam quem tem cuca.

OUTRO RAPAZ – Os gajos topam.”³⁵

Se aqui a polifonia é evidente na própria combinação de vozes, repetições, falas que não constroem propriamente um diálogo, num excerto da “fala da virgem novilha io na praça de cacilhas ouvindo-se ao longe a internacional”, uma das cenas de *Prometeu rascunhos à luz do dia*, as figuras dos mitos (o rapto de Europa e a punição de Prometeu) descrevem o movimento da cidade, Cacilhas do outro lado do Tejo, e a sua praça junto aos barcos, local de circulação dos trabalhadores entre a margem sul e a margem norte do rio. As figuras vêm do tempo mítico, da Antiguidade grega e, como estrangeiras, andam pelo tempo dos homens e mulheres de hoje denunciando os males da *polis*, como Cassandra ou Tirésias na tragédia antiga (a miséria, a alienação de quem trabalha, o fim dos ideais da revolução de Abril, os seus falsos heróis...).

Io

...que terra é esta, onde estou...

O deserto...as camionetas partem

Os homens correm

A noite a noite

A noite já caiu

Os homens e as mulheres saem dos barcos

Um vento vem do rio

³⁵ Jorge Silva Melo (1995). *António, um rapaz de Lisboa*, Lisboa: Cotovia, pp. 56-57.

Um remoínho de papéis e lixo
O dia acaba
Onde estou
O dia
Acaba
Um vento frio faz voar papéis jornais sacos de plástico
E tu quem és, quem és
Que vejo encostado
Amarrado
Preso
Quem és tu que sofres
Que lugar de terra é este, onde estou
Onde cheguei
Uma mosca
Uma mosca sempre a perseguir-me
Que nem o vento frio
Que vem do rio
Faz fugir
Que sombras são estas que correm do barco
Acabado de atracar
Correm
Com sacos e chapéus de chuva
Correm para que camionetas
Para onde
Em que silêncio
Que olhos são estes que não vêem
Que gente é esta que corre
Ao vento
Depois de o sol se pôr
E correm
Para as camionetas que partem
Em silêncio
Que praça é esta ao pé do rio
Que rio é este
Onde cheguei
Que gente é esta...
Quem se vinga de mim
Zeus
Quem se atira a mim e me leva contra a parede contra o muro
Quem és tu contra esse muro
Quem
E porquê a mosca
Esta mosca sempre aos círculos
Diante dos meus olhos
O zumbido
A águia come-te a barriga, é
A mosca uma mosca dança voa
E volta sem parar
Num círculo infinito diante
Num círculo infinito diante

Dos meus olhos
(...)³⁶

Já nos anos 80, Abel Neves, actor na Comuna, companhia criada por João Mota, como disse, ainda antes da Revolução, começa um trabalho de dramaturgista, realizando adaptações dos textos com que o grupo constrói os seus espectáculos, o que o levará num primeiro momento a escrever no seio do próprio processo criativo. Com *Touro*, escrito e representado em 1986, inicia uma actividade regular de escrita para teatro (outras peças desse tempo inicial são *Terra*, 1991, *El-Gringo*, 1998 e *Inter-rail*, 1999). Essa actividade irá evoluindo às avessas: da escrita de palco, para usar o conceito lançado por Bruno Tackels³⁷, no sentido de uma escrita individual mas não solitária que reivindica ser literatura e evidenciar um estilo. Não ganha existência, todavia, distante da cena, com a qual se relaciona até pela experiência de encenação do autor.

Abel Neves desenvolveu numa obra singular - *Além As Estrelas São A Nossa Casa* (1999) - uma escrita baseada no fragmento, no minimalismo, na contingência discursiva, no esvaziamento da personagem o que nos permite caracterizá-la como pós-moderna. Se percorrermos os títulos dos pequenos textos que compõem o livro, notamos a semelhança que apresentam com títulos de pinturas: Interior com livros, Cabeleira de Berenice, O princípio do clarão ou nada dura sempre, Leitora de versos etc. É o próprio autor que apresenta a obra como obra aberta, isto é, como um conjunto de textos que aleatoriamente será material de múltiplos espectáculos.

Além As Estrelas São A Nossa Casa é um conjunto de trinta pequenos textos escritos para o teatro. Acredito que sete ou oito deles, agrupados em ramallete, sejam suficientes para criar um espectáculo, o que, deixados outros de parte, sugere a possibilidade de conceber vários espectáculos diferentes sob o mesmo título³⁸.

Em lugar de oferecer uma peça de teatro, com um número fixo de personagens, uma intriga organizada sequencial e logicamente, acções construindo a fábula, um tema universal, espaço e tempo verosímeis, Abel Neves propõe nessa obra uma proliferação de situações e figuras apenas esboçadas, referências espacio-temporais mínimas que circunscrevem o palco ao presente da acção teatral à maneira de Beckett ou, sobretudo, de Nathalie Sarraute. Como no sketch de cerca de 6 páginas *Ring the bell please*.

³⁶ Jorge Silva Melo (1997). Prometeu rascunhos, Lisboa: &etc. pp. 37-39.

³⁷ Bruno Tackels (2015). *Les Écritures de plateaux (État des lieux)*. Besançon : Les solitaires intempestifs.

³⁸ Abel Neves, 1999, *Além As Estrelas São A Nossa Casa*, Lisboa: Cotovia, p.9.

Homem – Bom dia, em que posso ser-lhe útil? *Breve silêncio, a mulher olha-o fixamente* Às suas ordens, faça o favor...*Breve silêncio* Esteja à sua vontade...Deseja o catálogo da loja? Não quer sentar-se? (...)

Mulher – Eu ía a subir para o miradouro de Santa Luzia...*Silêncio*

Homem – Sim?..

Mulher Tenho um gosto muito especial por ver o Tejo no miradouro de Santa Luzia. (...)

Mulher – Mas pergunto-lhe se é normal entrarem na sua loja assim pessoas como eu.

Homem – *Sorrindo* Tenho de confessar que é a primeira vez, exactamente como está a acontecer é a primeira vez. (...)

Mulher – A placa que está na porta.

Homem – Ah, sim, a placa.

Mulher – Toque a campainha, por favor... Ring the bell please...*Silêncio* Hoje em dia já todos mais ou menos compreendemos um pouquinho de inglês mas quem não sabe não vai tocar na campainha, só mesmo quem saiba. (...)

Homem – Mas eu trouxe-lhe o catálogo.

Mulher – Sim, mas o problema não é o catálogo, o problema é uma pessoa vir a subir ou a descer a rua e ring the bell please, uma pessoa toca e entra. *Silêncio* (...)

Homem- Compreendo.

Mulher – E pode-se dar o caso de acontecimentos que exigem a nossa presença absoluta, e então? Ring the bell please e alguém toca a campainha da sua loja e não poderá estar ao mesmo tempo no lugar onde reclamavam a sua presença urgente. É uma responsabilidade, não sei se está a ver. (...)

Não acredito que o ring the bell please seja uma frase inocente.

Homem – Essa agora!

Mulher – Não lhe ocorreu inocentemente, tenho a certeza. No fundo intui que uma mulher como eu havia de aparecer na sua loja disponível para falar consigo sobre a atracção que exerceu sobre ela. (...)

Homem – Mas a senhora entrou aqui livremente.

Mulher – Graças a Deus, mas embora delicada a frase é imperativa. Uma pessoa vai na rua e ring the bell please. Não me vai levar a mal mas gostava de fazer amor consigo. *Breve silêncio*

Homem – Mas...mas assim de repente...deve calcular que não estou preparado... (...)

Indicando-lhe uma direcção Tenho receio que você seja o amor da minha vida.

Mulher – *Avançando para o escuro* E então?

Homem – *Seguindo atrás dela* Terei de substituir a frase na porta...

Desaparecem os dois no escuro. Ouve-se pouco depois o som, breve, da campainha.

(p. 69- 75).

Em obras posteriores, como *Vulcão* (2010), Abel Neves vai densificar esse minimalismo no sentido de obter uma intensificação do momento teatral, dando à actriz para quem escreveu o monólogo (Custódia Gallego) espaço para amplificar a sua “performance” explorando as diversas gamas de silêncios, ritmos, alturas na proferição do texto, assim como a sua “tradução” física. A questão da dimensão performativa é aqui particularmente reveladora. Nunca abdicando da presença de enredo como pano de fundo, e criando mesmo personagens com densidade psicológica em contracorrente com a tendência da escrita pós-dramática, a situação permanece o elemento nuclear de onde partem as sugestões de vozes, os discursos e a produção de real. Em *Vulcão* vemos confluír sinais de um real que existe através da voz de Valdete, a mulher violentada, ou como se diz no texto: “Há sempre tanto mundo a entrar e a sair de nós, coisas que sujam, que limpam...”³⁹ A situação de comunicação com duas personagens imaginárias, sugerida na frase inicial, instaura um regime discursivo que mistura realismo e fantástico. Narrar como “a coisa se deu”, para não esquecer, porque “contadas as coisas lembram-se melhor”⁴⁰ não serve para nos colocar perante uma realidade coerente, crível, mas perante um mundo que apenas existe como sucessão de imagens e palavras desordenadas, geradas numa mente alucinada: a de uma mulher que verbaliza a violência extrema como exorcismo para o mal. O discurso é aqui como uma lava de vulcão que transborda e estanca quando não há mais nada para contar.

Dediquei-me ao meu marido e qual foi a paga dele? (Breve pausa) Se havia alguém que o odiava, esse alguém era eu, mas cuidei dele até ao fim. E no fim...a paga. (...) A coisa começou por ser insignificante. Deitava-se a cismar. Foi assim que tudo começou. Vieram as insónias. Destrambelhou. Eu dizia-lhe: «deixa-te disso, há mais vida para além dos bichos, olha mas é para o teu filho», mas ele cada vez recolhia mais animais. (...) Ele a entrar

³⁹ Abel Neves (2009). *Vulcão*. Lisboa: TNDM II e Bicho do Mato, p.18.

⁴⁰ Idem, p. 12.

por trás de mim e a perguntar-me uma porcaria daquelas, eu estava a gostar – às vezes gostava – e ele a perguntar-me... «percebes que o extermínio pode ser um bem para a humanidade?». Eu estava a gostar e não estava a perceber, é verdade. (...) Nunca perguntava pelo filho e só falava o necessário. Comecei a assustar-me. Cada um que morria, trazia-o para aqui e, em cima da mesinha, preparava-o. Guardava as entranhas, e incinerava as carcaças. As cinzas iam para dentro dos cinerários. Há centenas de vasos no casebre. Podem ver...se quiserem, claro. (,,) (*Entra em volume alto o som da matilha. Ela leva as mãos aos ouvidos e, querendo proteger-se ainda mais, desarruma rapidamente a chaise longue, talvez voltando-a, e colocando-lhe em cima as cadeiras, juntando-as, alterando o dispositivo, criando quase um muro, ficando ela atrás, escondendo-se. Grita:)* Não!!! (*O som da matilha fica a ouvir-se muito baixo, longe. Ainda escondida:)* Por que me fazes isto? Por que trazes os cães? (*Breve pausa. Ela aparece abraçando o pinguim*) Tu parece que não me vês, que não me vês à tua frente. Vens doido. Sou a tua mulher Samuel. (...) «Onde? Onde? Que fizeste ao meu filho?» Perguntei vezes sem fim e ele deixou de responder. E a minha vida mudou. Comecei a pensar em como poderia ser uma pessoa boa...que aceitasse tudo o que até aí me tinha acontecido e ainda por cima pudesse ajudar o meu marido a ser ainda mais o homem que era. Um dia volto a abraçar o meu menino, foi nisto que acreditei, foi o que me ajudou. E desatei a ser boa, boazinha demais. (...) Pôs-me a trela e levou-me para o campo. Andámos um bom pedaço depois do casebre. (...) Aproximámo-nos, subimos por um dos lados, ao longo do muro. Visto de cima era um buraco, reparei que estava tapado com galhos e ramagens. (...) «Vês?» perguntou ele. E eu: «É o quê?» E ele: «Aos domingos funciona como uma armadilha. Nos outros dias, não. Vou pô-los aí, vão acabar aí, caem aí e pronto, acabam.» (...) Era tão lindo o meu menino. (*Atira o pinguim pelo ar.*) Gostava de atirar o pinguim pelo ar para depois ir procurá-lo. Andava quase sempre com ele. (...) (*No chão faz uma brincadeira com o pinguim, ficando depois deitada com ele a servir-lhe de almofada*) «É para isto que servem os amigos», dizia o meu menino, com a cabecita sobre o pinguim. E eu: «Não lhe queres dar um nome?» «Não». E eu: «Porquê?» E ele: «Porque posso-me esquecer e assim ele vem ter comigo com um nome qualquer.

Porque é que o paizinho não gosta do meu pinguim?» (...) Muitas vezes me perguntava «E a vida é bela?». Tem de ser, tem de ser... (*Breve pausa*) Então... numa tarde de calor, ele caiu e eu estava ao pé dele. Não sabia que era um ataque, só soube depois. (...) Tu é que dominavas e eu é que cuidei de ti! (*Rindo*) Estou-me nas tintas que venhas misturado com os fantasmas de todos os que atiraste para a morte! Nas tintas! Vou sobreviver, vou ser feliz! Percebeste, meu bandalho? Vinhas-me atrás da orelha, cheiravas mal, despejavas a porcaria da tua baba depois de passares as noites a tirar a pele aos bichos, a fazê-los sofrer porque eram imperfeitos, abandonado, nojentos...vendia-as as peles...vendias as peles como vendeste o meu menino...exactamente como o meu menino...e eu sem poder falar, sempre contigo, ao teu lado, metida nas tuas garras...presa, sem poder sair, sem telefone, sem poder falar, sem poder correr, presa...humanidade assim...tens razão, é melhor que não haja, mas cuidei de ti. Ao segundo ataque eu não tinha algemas, mas estava presa à lareira. (...) Não quiseste nenhum médico, ninguém, e lá começaste a recuperar outra vez...a fala mais ligeira, a cara outra vez redonda, o beijo descaído (...) tu a melhorar e eu a ficar outra vez doente, mais doente, com ganas de querer viver, mas mais doente, a olhar para ti e a ver que tudo estava a recompor-se em ti (...) Dormiste toda a noite e eu ao teu lado a ver-te, á espera de qualquer coisa, dum suspiro, dum sonho alto que me dissesse qualquer coisa, e nada. (...) E adormeci. Devo ter acreditado no teu sossego...devo ter acreditado que o sono te levaria e eu não teria outra vez de cuidar de ti. Tão egoísta que eu fui...e adormeci. (*Breve pausa. Grita.*) «Valdete! Valdete!» Eras tu a gritar, um pandemónio na cama...até me pareceste cego...(...) Nada...nadica...não topavas nada à frente do nariz. (...) «Onde é que vamos Valdete?» «Não ouves, meu querido?» Quando parámos, olhei para baixo do poço, não aguentei e tapei a cara com as mãos. Não sei o que me passou, mas vi um vulcão. (...) Deste um passo em falso ou eu empurrei, já não posso saber, e não cheguei a ver a tua queda no vulcão. Corri, corri, corri, como sempre desejei fazer, corri para ser feliz, eu sabia que corria para ser feliz e só parei muito longe da estrada no cimo do monte, na torre de vigia dos incêndios. O guarda desceu e eu contei-lhe que um vulcão tinha saltado

nas traseiras nas traseiras da minha casa e que o meu homem...(Breve pausa)...que o meu homem tinha caído ao fogo. (...)⁴¹

Carlos J. Pessoa é o meu terceiro destaque nesta linhagem dos inventores de novas textualidades às quais conduziram as profundas mudanças no campo teatral atrás referidas. “Leader” do Teatro da Garagem, que criou em 1990 com companheiros da Escola de Teatro, alguns como Maria João Vicente permanecem ao seu lado na direcção da companhia, Carlos Pessoa assumiu relativamente tarde o papel de escritor, já que só no final dessa década começa a publicar em seu nome os textos dos espectáculos que o grupo produziu. Até então, a escrita nascia durante o processo criativo e não se destinava à publicação, e *Pentateuco Manual de sobrevivência para o ano 2000*, publicado em 1998, é um bom exemplo de como esta escrita de palco fundava a identidade artística da companhia que entendia, e continua a entender, a matéria verbal como um elemento indissociável dos outros elementos da criação cénica (cenografia, iluminação, sonoplastia). Na verdade, vinte e sete anos depois, é possível reconhecer a posição singular dos textos de Carlos Pessoa nos espectáculos e no percurso da companhia. Disponibilizados quase sempre em edições próprias, eles não perdem completamente a sua origem de material verbal /script/guião para a criação do espectáculo, ao mesmo tempo em que assumem a roupagem de texto autónomo, para ser eventualmente lido ou até, quem sabe, integrado em novo espectáculo.

O seu carácter fragmentado como fragmentada é a estética do teatro criado pela Garagem ainda transparece na montagem textual que é oferecida à leitura: uma sucessão de quadros (estações e cenas são algumas das designações...) sem aparentes ligações entre si, se exceptuarmos a presença de personagens mais ou menos tipificadas e de um pré-texto que é necessário conhecer previamente para que a cumplicidade tenha lugar (a Bíblia no caso de *O Homem que ressuscitou*, as grandes figuras da cultura ocidental no texto *Desertos*, o mito de Medeia cruzado com a morte amplamente divulgada pela imprensa portuguesa de uma mãe e dos seus filhos em circunstâncias trágicas, nesta *Escrita da Água*, ou Teseu e o Labirinto no caso de *Peregrinação*). Quase podemos dizer que o texto publicado deixa ver a montagem cénica por detrás da composição textual, e exige, por isso, um trabalho árduo de imaginação da parte do leitor para colmatar o “deserto de referências” de que fala uma das personagens – o sr. K (isto é,

⁴¹ Idem, pp. 7- 49.

Kafka). São textos onde impera a metadiscursividade, que integram na sua composição aspectos de comunicação cinésica e proxémica, bem como de elocução, que se deixam investir pela paródia e elaboram um pensamento filosófico não excessivamente preocupado com a coerência das ideias, que, aliás, poderá vir do jogo cénico.

As figuras-fantasmas retiradas da literatura ou da história para se encontrarem anacronicamente num palco, desconstroem referências através de diálogos surrealizantes, de um intenso simbolismo onírico e de uma condensação dos tempos passado (donde emanam as figuras e as suas fábulas), presente (da acção cénica) e futuro (para onde são endreçadas pelo autor).

São, por estas razões, textos de difícil leitura, desnorteantes, que escapam ao esforço de seguir neles uma única direcção, um sentido prioritário; textos a que parece faltar informação e não são as didascálias ou outros “operadores de legibilidade” que ajudam o leitor nessa tarefa, antes a memória dos espectáculos que o grupo tem produzido.

Na didascália inicial de *Snapshots* lê-se: “Prevalece, nesta primeira cena, um gosto pelo indício, pela disposição poética, entendida como aspiração de inteligibilidade, que deve servir de pano de fundo ao resto do espectáculo.”⁴² Os indícios, a alusão e a ressonância interna das falas, das palavras, constroem uma textualidade onde, todavia, o real se manifesta como invasão violenta da cena poética, num movimento imparável de auto-irrisão.

Apesar de Carlos J. Pessoa ter vindo a destacar-se, nos últimos anos, pela singularidade da sua escrita e dos textos que produz para o seu grupo de actores, poucas obras se apresentam tão intrinsecamente presas ou ligadas a um imaginário que não é apenas o do seu autor, mas também o do colectivo com o qual trabalha e que alimenta a sua escrita, através de elementos estéticos que vai buscar a outras artes, como o cinema (ou a fotografia, em *Snapshots*).

AMIGA – *Escrita da Água*, no rasto de *Medeia*, esta peça relata circunstâncias decisivas na história de todos nós. (*claquette*) Tal como os Átridas na Antiga Grécia, eles tiveram um destino atroz...

HOMEM DO CINEMA – Terrível, horroroso, o pior que possam imaginar!

AMIGA – Ainda não me apresentei. Sou uma amiga que testemunhou alguns momentos decisivos desta história; fui uma espécie de confidente activa, embora não tenha conseguido evitar a precipitação dos acontecimentos...

(...)

⁴² Carlos J. Pessoa (2010). *Snapshots*. TNDM II e Bicho do Mato, p. 9.

AMIGA – (*o Pai, a Mãe e as duas crianças, hieráticos e ausentes*) Ei-los, ei-los na cena ganhando nova vida, como os Átridas, um exemplo para a cidade!...O Pai – fica paizinho – é o único sobrevivente, e guarda a memória da tragédia sob a forma de uma fantasia.

HOMEM DO CINEMA – O Pai veste-se de noiva. É evidente que não muda de vestido há muito tempo, que o vestido é ainda mais antigo, que o ramo de flores que segura na mão direita está seco; que o coelho que tenta alimentar, é um coelho de brincar e não o poeta Garcia Lorca como ele julga...

(...)

HOMEM DO CINEMA – Grande plano da Amiga, como se auto-intitulou; escarnece do pobre homem... porquê? Reparem, plano de pormenor, que é provável que guarde um rancor inusitado (*pede-lhe que mostre rancor*) pelo facto de o seu amor não ter sido correspondido pelo pobre homem. (...)

PAI – Tenho sede, dêem-me água: ÁGUA!

HOMEM DO CINEMA – O cenário é esta piscina. Hoje ainda não tinha reparado no cenário, venho aqui todos os dias, e todos os dias é como se fosse a primeira vez que reparo que o cenário é esta piscina; hoje está diferente, está mais suja...Idiota! Não te serve de nada gritar, paizinho, já ouvimos!”⁴³

De autoria ambígua apesar de associada, na sua versão editada, a Carlos J. Pessoa, o texto é aquilo que resulta das interacções processadas ao longo da preparação do espectáculo, ainda que marcado pelo imaginário e pelas obsessões do mentor da companhia. É este quem, na apresentação da sua recente peça *Finge* (2015) afirma:

A decisão prudente é aquela que não é exemplar, que não é trágica, mas antes antropológicamente necessária: a decisão da pessoa a ser meio, *médium*, actor, lugar de ocorrências de fluxos discursivos que se perdem no tempo e na memória. De facto não dizemos nada de inteiramente nosso, creio, no teatro, neste teatro; o que dizemos não tem pertença autoral, apesar dos autores e dos seus direitos (!), porque só o pensamento é verdadeiramente livre na sua qualidade⁴⁴.

Nos três casos singulares que destaquei estamos perante uma notória pulsão comunicativa, uma invasão da escrita pelo real, seja nas histórias ou temas, seja na contaminação pelos discursos da praça pública, seja no espaço concedido à performatividade, isto é, às acções para corpos em cena, libertos da função de reiterarem o sentido das palavras, reivindicando autonomia na economia da cena.

⁴³ Carlos J. Pessoa, 1998, *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000*, Lisboa: Cotovia, p. 235.

⁴⁴ Em <http://www.teatrodagaragem.com/?p=3223> (consultado a 12 de agosto de 2017).

6. Os filhos da pós-modernidade

Entre vários casos possíveis sobre os quais poderia incidir a minha análise da dramaturgia que se produz actualmente em Portugal, destacarei alguns dos que prosseguem de forma, parece-me, singular, as duas linhas abertas pela geração pioneira, a qual, convém referir, se mantém no activo, publicando e levando ou vendo levar à cena os seus textos.

Deste modo, a alguns já consagrados e regularmente publicados ou encenados por companhias com as quais possuem afinidades – Armando Nascimento Rosa (A Comuna), Jacinto Lucas Pires (Teatro Nacional S. João, lílástico ou Teatro Bruto), José Maria Vieira Mendes (Teatro Praga), Miguel Castro Caldas (Primeiros Sintomas), Tiago Patrício (Teatro Mosca), Cláudia Lucas Chéu – juntam-se os que escrevem, ao mesmo tempo que encenam, representam, dirigem as suas companhias, desenvolvem um projecto artístico. A escrita é, nestes casos, inseparável de todo o processo de criação e produção, como vimos acontecer com Jorge Silva Melo e Carlos J. Pessoa. Ela ganha maior ou menor visibilidade dependendo das escolhas estéticas de cada companhia e do cometimento artístico e literário de quem escreve.

Destaco, deste segundo grupo, o *Visões Úteis* (1994) de Carlos Costa e Ana Vitorino, o *Teatro do Vestido* (2001) de Joana Craveiro e o *Mundo Perfeito* (2003) de Tiago Rodrigues.

Na Introdução à edição de dois textos criados pelo *Visões Úteis*, os autores escrevem o seguinte:

Os guiões destes espectáculos [*Monstros de vidro* e *Nióbio*] foram escritos a pensar não em potenciais leitores mas em nós, ou seja, no particular grupo de artistas que lhes daria (e foi dando) corpo. Foram escritos para fazer sentido enquanto performance, e não enquanto literatura. Porém, nas versões que agora editamos está patente um esforço de “limpeza” que pretende, de algum modo, resgatar o que foi escrito das contingências da sala de ensaios (agora impenetráveis porque esquecidas). Enfim, um esforço para que o material-livro possa fazer mais sentido em si, pensando agora nas outras pessoas (2012: 5).

Esta autoria, “diferente da do dramaturgo que assina a obra que escreveu”⁴⁵, produz guiões de espectáculos e não peças de teatro ou textos dramáticos e não são literatura. É interessante cruzar esta afirmação com a de José Maria Vieira Mendes, a propósito da edição em 2008 do seu *Teatro à data completo*.

⁴⁵ Idem, p.5.

Curioso ou até paradoxal, será que, deste modo fixados, letra em papel, com aparência de eternidade, os textos se voltam a afastar da condição efémera do espectáculo, aparecendo enquanto literatura para leitores. Como compensação, espero que agora juntos ecoem uns nos outros e ganhem o tempo que o ouvido não tem e que o olho conquista (MENDES, 2008: 9).

Neste caso, reconhece-se que o afastamento do espectáculo e a disposição em livro transforma em matéria eternizável o resultado de uma escrita que se foi aproximando do teatro. A “limpeza” de que falam os autores de guiões do *Visões Úteis* é aqui entendida como forma de adaptação a um outro tempo e a um outro sentido, adquirindo o texto o estatuto de literatura.

Carlos Costa e Ana Vitorino vêm deixando o rasto editorial (em livros, audiowalks e filmes) das suas produções (espectáculos e instalações multimédia), cuja ligação ao real faz parte do próprio processo criativo. Processo longo, desde a definição do tema até à fixação do guião final, num trabalho colaborativo que vai respondendo às questões colocadas pelo colectivo através de material recolhido em pesquisas na net, nos jornais, artigos científicos etc.. Essa ligação ao real foi referida, por exemplo, nestes termos por Jorge Palinhos, também ele dramaturgo:

(...) o teatro que hoje se faz procura o seu sentido na comunicação com o próprio instante, para daí lhe advir a urgência e a inquietação. Todavia isso muitas vezes faz-se à custa da reflexão e da distância, e aí se encontra a singularidade do *Visões Úteis*, que consegue encarar o hoje de frente, mas sem deixar de o pensar, e não hesitando em deixar as salas do teatro para investigar a cidade, nem temendo trazer a cidade para cima do palco (PALINHOS, 2016:167-168).

Partindo de questões sobre ecologia, urbanismo, economia, tecnologia e ciência e *media*, Costa e Vitorino criam situações despidas de qualquer moral, verdade ou posição ideológica, mas profundamente interpelantes e carregadas de uma compulsiva busca para entender o sentido da nossa existência. Nesta escrita as personagens inventadas servem as acções e os discursos exprimem relações intersubjectivas onde vislumbramos a presença das grandes obsessões que atravessam os nossos dias. Eis um dos quadros de *Biodegradáveis*, paródico e levemente derrisório, onde, apesar de tudo, a cena não é invadida por uma qualquer linguagem especializada, como em *Monstros de vidro* ou *Nióbio*.

DEZANOVE

Um HOMEM e uma MULHER de meia idade, sentados numa clínica de manipulação genética, como se estivessem num restaurante. Estudam os menus. A mulher tem um anel com uma grande pedra verde.

MULHER – Não sei bem o que pedir...

HOMEM – Menina?

MULHER – Menino.

HOMEM – Menino.

Tempo.

MULHER – Só um?

HOMEM – Dois.

MULHER – Dois meninos? Um menino e uma menina? Gémeos? Um casal de gémeos?

HOMEM – Vamos num casal de gémeos. Acho que tem muita saída.

Tempo.

MULHER – Com olhos claros. A música é agradável. Gostas?

Tempo.

HOMEM – Temos de escolher a personalidade. Humor?

MULHER – É bom.

HOMEM – Então, de zero a dez, sendo zero “frio como o gelo” e dez “o bobo da festa”.

MULHER – Mas não em demasia. Há uma linha fina entre ser divertido e ser visto como maluco.

HOMEM – Sete. Paciência? De zero a dez?

MULHER – Não queria que eles fossem daquelas pessoas que abrem a janela para desatar a gritar nos semáforos.

(...)

HOMEM – Pronto. Está feito. Escolhemos já as doenças?

MULHER – Pode ser.

HOMEM – O que é que te parece, amor? Temos de escolher uma combinação de três.

Ambos lêem a ementa, progressivamente horrorizados.

HOMEM – Tendência para AVC's, Risco acrescido de Diabetes...

MULHER – Miopia...

(...)

MULHER – Para o menino eu escolhia já calvície e miopia, parecem-me as melhores.

HOMEM – Fica a faltar uma.

MULHER – O Alzheimer parece-me bem, sabes, é ...porque em princípio vem mais tarde na vida.

(...)

HOMEM – Dizemos que sim a tudo. (*pausa*) E para acabar: A longevidade.

MULHER – Achas que eles vão querer saber isso?

HOMEM – Claro! Não seria humano não saberem.

MULHER – E nós, queremos saber isso?

HOMEM – Eu não quero surpresas. Se for para viverem muito pouco, pode nem valer a pena.

MULHER – Sabes, amor, eu já quis saber isso...mas agora não tenho tantas certezas.

Tempo.

A música do restaurante sobe de intensidade romântica.

Dão as mãos pela primeira vez.

(2016: 75-78)

Já entrar no universo criativo do Teatro do Vestido implica adoptar uma posição participativa em relação ao que é dito e mostrado em cena. Este é, aliás, um desafio colocado pela companhia através dos dispositivos de proximidade que cria e da relação de comunicação directa com o público. Ao contrário dos outros casos que selecionei, não é possível aceder a um texto autónomo para cada um dos mais de 40 espectáculos produzidos por esta estrutura artística, criada em 2001 por Joana Craveiro e Susana Gonçalves (ambas recém formadas pela Escola Superior de Teatro e Cinema). Isso significa que só assistindo às produções do Teatro do Vestido⁴⁶ é possível entrar em contacto com as textualidades que integram esse universo teatral.⁴⁷

⁴⁶ <https://vimeo.com/103911152> ; <https://vimeo.com/102683030> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=POj1zwLGosA> ; <https://www.youtube.com/watch?v=xC-6XqVvRZA>; <https://www.youtube.com/watch?v=aGKcITZUV4M> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=aGKcITZUV4M&t=568s>

⁴⁷ Na entrevista à *Sinais de cena*, Joana Craveiro refere o desejo de editar os textos dos espectáculos, mas reconhece as dificuldades: “Só que o trabalho de edição dos nossos textos coloca questões que têm a ver com a recuperação dos materiais, que muitas vezes não estão fixos, não estão registados do ponto da vista da escrita, estão documentados em video e isso implica uma transcrição porque o texto final não está fiel àquilo que depois realmente aconteceu.” p. 39

No entanto, as fichas artísticas das últimas produções do TdV associam a escrita e a encenação ao nome de Joana Craveiro e a estrutura apresenta-se como constituída por mais alguns nomes dos quais Gonçalo Alegria, Tânia Guerreiro (actores) e Cláudia Teixeira (produção) são os mais regulares. As várias entrevistas que tem dado salientam o processo de trabalho de escrita do texto e de dramaturgia como associado ao contributo dos elementos que integram cada espectáculo.

É possível dizer que no princípio, nas três primeiras peças, trabalhámos de forma mais “normal”. Na primeira, o texto já estava escrito à partida, antes de começarmos a ensaiar, o que implica uma forma de trabalhar completamente diferente. O segundo texto estava quase pronto à partida e foi escrito, também, durante o processo, mas não como os outros textos são escritos agora, que decorrem daquilo que acontece na sala de ensaio (2013: 39).

Nas próprias palavras da companhia “O trabalho da companhia pauta-se pela pesquisa e experimentação, bem como pelo desenvolvimento de uma dramaturgia original, com base em diversos pontos de partida. Caracteriza-se ainda por uma forte relação com espaços de apresentação variados, tanto em contextos urbanos quanto rurais, bem como com o desenvolvimento de iniciativas que visam a criação de uma comunidade de espectadores atentos e implicados na reflexão acerca da realidade.”⁴⁸

A partir de 2010 consolida-se um processo de criação que, partindo de quase nada – uma ideia, um tema, uma “urgência do momento”, invade os arquivos, regressa à história oficial e à memória/museu⁴⁹ para os interrogar. Não se trata de criação colectiva, como ela se praticava nos anos 70 e 80, mas de um processo colaborativo com uma direcção clara de Joana Craveiro, actriz, mas também investigadora e antropóloga. A pesquisa e o trabalho de campo são, aliás, os métodos praticados e transmitidos aos artistas colaboradores. Poderíamos dizer que nisso se parecem com o *Visões Úteis* e, em certa medida, com o *Mundo Perfeito* de que falarei a seguir. Mas, na verdade, algo de muito subtil os distingue na relação entre real e ficção e na posição da voz autorial relativamente ao próprio real, não em termos estrita e tradicionalmente ideológicos, mas de intervenção e activismo e de resposta imediata e quase instântanea ao tempo presente. Claro que o ar de família destas criações se deve em larga medida à partilha de discursos, às condições socio-historicas nas quais trabalham.

⁴⁸ Dossiê de imprensa do espectáculo *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* (2015)

⁴⁹ Memória e museu são justamente os dois termos sobre que assenta a conferência-performance *Um Museu Vivo...* e a pesquisa mais recente do TdV.

A escrita no caso do TdV segue, portanto, um processo singular que podemos resumir nos seguintes passos:

- Pesquisa;
- Trabalho de campo;
- Recolha de testemunhos (história oral);
- Tarefas individuais dos actores: colecção de materiais e documentos, dramaturgia individual;
- Produção de narrativas individuais, fragmentos de discursos;
- Trabalho de escrita na sala de ensaios, composição não linear mas busca de uma coerência com a ideia, o tema ou a questão que o espectáculo quer colocar; Joana Craveiro intervém no processo de composição e nas solicitações de trabalho a desenvolver pelos actores;
- Trabalho em progresso através da sequência de apresentações de uma mesma produção, mantendo-se em aberto a estruturação do espectáculo e a composição textual que o integra; contaminação permanente pelo real;
- A prática como investigação, o caderno do antropólogo, o trabalho do arquivista como métodos de criação artística;
- Produtividade das condições e materiais (lugares não convencionais, exteriores e interiores, comunidade a quem se dirige, p. ex.) na reconfiguração da performance objecto artístico;

As questões subjacentes ao processo de escrita e de dramaturgia das criações do TdV reconduzem-nos ao aspecto central desta nossa reflexão: modalidades de presença do real no teatro português contemporâneo e em particular na escrita “de palco”. Reconhecemos neste particular e consolidado processo alguns dos tópicos assinalados por Carol Martin na sua teorização acerca do teatro do real: a relação entre ficção e verdade, o relativismo da(s) verdade(s), a teatralização da realidade, o trabalho da memória e a importância do arquivo, a dimensão da presença (no teatro) e a produção de real, a experiência estética sem finalidade e a ênfase na transmissão de conhecimentos. Tópicos que merecem análise no contexto de um momento histórico que vive a diluição das fronteiras entre representações e “factos” num mundo mediatizado e teatralizado. Perguntamos, então, como pode um projecto de escrita da história provisória da Revolução de Abril através da activação das memórias, do arquivo e dos reportórios pessoais, na forma de uma conferência performativa (como é

Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas) tornar-se um evento artístico e uma experiência estética? A poética particular da conferência performativa inclui a criação de um dispositivo que enquadra a performance, uma rigorosa composição de acções, a alternância entre ficção e documentário, a manipulação de adereços, equipamento de som e de luz pela conferencista-performer e a construção de uma situação comunicativa que recorre a uma textualidade compósita feita de colagens de discursos de variada tipologia (ensaios académicos, testemunhos, emissão radiofónica, textos jornalísticos, narrativas, canções...) que a voz enunciativa modeliza de forma a implicar os espectadores. A produção de real efectiva-se através da presença em cena e na plateia de memórias vividas, da partilha afectiva com o espectador que intervém tomando notas, cantando, folheando um livro proibido, tomando a refeição que é oferecida, interrogando a “versão” da história da revolução dos cravos que está a ser produzida e que ele confronta com as suas memórias pessoais.

Mais do que um texto é uma textualidade híbrida geradora de real e ao mesmo tempo gerada por esse real aquilo que emerge dos espectáculos do TdV. Os actores destas criações experimentais dão a sua voz e as suas palavras a uma ideia ou um tema, a partir de um reportório - o seu próprio reportório - que constroem sob a direcção de Joana Craveiro.

O último caso que escolhi abordar é o de Tiago Rodrigues, actual director do Teatro Nacional D. Maria II, que criou com Magda Bizarro, em 2003 a companhia Mundo Perfeito: estrutura artística também minimal, como era possível em tempos de grande desinvestimento do Estado na cultura e de escassez de espaços para produzir teatro fora das principais salas de espectáculos existentes. Formado na Escola Superior de Teatro e Cinema, o seu percurso cruza-se com Jorge Silva Melo e as suas oficinas de escrita em 1995, mas o encontro decisivo terá sido com o grupo belga tg STAN, com quem aprofunda métodos de trabalho centrados na ideia da liberdade criativa do actor, na ausência de hierarquias funcionais dentro de estrutura de produção artística, na dessacralização do texto e dos clássicos em particular e na centralidade do trabalho dramaturgico na criação de um espectáculo.

Tudo isto conduzirá à formação do Mundo Perfeito, uma companhia nómada, talvez a mais internacional das estruturas teatrais portuguesas. Na sua filosofia de criação artística reconhecemos de novo muitas das características partilhadas pelo “teatro do real”, em particular na configuração que foi tomando em Portugal desde o início do milénio. O Mundo Perfeito valoriza a colaboração, o trabalho em rede, a

diversidade de formatos e media (de *By Heart*, performance autobiográfica de Tiago Rodrigues com a participação do público até *Bovary* sobre o processo judicial sofrido por Flaubert, com um grupo alargado de actores em formato tradicional)⁵⁰, a circulação e retoma permanente dos espectáculos para públicos diversos e, por vezes em versões em Francês e Inglês. O trabalho artístico raramente parte de um texto clássico ou apenas depois de um aturado exercício dramaturgico que visa a comunicação com um público jovem que não conhece a obra ou o autor (caso de *António e Cleópatra*, tão devedor do texto de Shakespeare quanto do filme de Mankiewicz). Tiago Rodrigues prefere a escolha de um tema, conceito ou problema como ponto de partida para a criação, que reúne a pesquisa documental, a busca de condições de trabalho (financeiras, logísticas) e os actores, centro da criação, para os quais e com os quais Tiago Rodrigues escreve.

(o meu teatro) é “pessoas com literatura dentro,” no sentido em que antes de uma proposta formal, literária ou teatral, vem a presença das pessoas. E essas transportam propostas e literatura. Com essa soberania das pessoas (entenda-se, actores), e com o que elas transportam, nós construímos uma forma. Construimos uma forma ao longo do espectáculo, uma proposta estética, literária, ficcional, política, que nunca pode anular as pessoas que estão em palco (COELHO E LEAL, 2014: 45).

A palavra literatura surge aqui para significar o “tesouro” de textos e discursos que habitam os actores, o seu reportório, diria Joana Craveiro, com o qual se desenvolve o trabalho de criação e que confere espessura a esses seres que ocupam o lugar central no teatro praticado por Tiago Rodrigues. A era do encenador acabou, como lhe ensinaram os STAN e Silva Melo, cuja devise inventada para a sua companhia Artistas Unidos é “Sem Deus nem chefe”. O ponto de partida é o actor e daí a busca de uma nova escrita “em contacto directo com os actores”⁵¹: escrita de manhã, ensaio á tarde.

Mas no contexto do processo criativo do Mundo Perfeito, a escrita tem, apesar de tudo, um autor e pode em alguns casos ganhar forma autónoma através da edição, como é o caso de *Peça romântica para um teatro fechado*, 2013, *Tristeza e alegria na vida das girafas*, 2013, *Três dedos abaixo do joelho*, 2013, *Ifigénia, Agamémnon, Electra*, 2015, *By heart*, 2016. Convém não esquecer que logo em 2004 lança um projecto chamado Urgências, através do qual procura revitalizar a escrita dramática, dando a conhecer no palco do Teatro Maria Matos textos escritos “em situação de

⁵⁰ By heart (trailer) em <https://www.youtube.com/watch?v=kZSefTnLGmA>; Bovary (trailer) em <https://www.youtube.com/watch?v=pHPKwZVNcKY>

⁵¹ Idem, p. 41.

urgência” por jovens candidatos a escritores ou por actores interessados em escrever os seus próprios textos.

Essa urgência é ainda hoje visível na escrita de Tiago Rodrigues. Até porque nela é possível reconhecer a atitude do artista como cidadão e pessoa que se sente compelido a intervir na esfera pública através do teatro, para olhar o real de outro ângulo. Para ele é isso que está na raiz do trabalho artístico. Existe uma voz política que se exprime no debate, na contradição, no comentário, que expõem um problema. É ele quem afirma: “O que eu faço em palco faz parte da minha vida de um modo tão real como dar um beijo, apanhar o combóio ou ir votar.”⁵² Podemos dizer que a fronteira entre biografia e trabalho artístico, nas múltiplas formas que vão sendo experimentadas, se atenua quando a biografia passa pelo palco. O que acontece é o confronto entre o que o texto diz e o actor que produz uma versão íntima de si para as palavras que diz, através da composição da *persona* que se expõe.

Mas, partindo sempre de algo biográfico ou documental, opera-se em seguida um trabalho de construção ficcional que visa duas coisas: tornar os factos mais interessantes (para serem endereçados ao espectador) e exhibir o que começa por ser pessoal, íntimo, oculto a começar pela própria preparação/invenção do espectáculo. Transformar em ficção o material documental, os testemunhos, a narrativa autobiográfica, a relação criativa dos actores representa manipular o real de modo a multiplicar as leituras que dele podemos ter, ou seja, descobrir uma forma artística de o fazer. Mas consiste igualmente em desafiar a dimensão explícita e literal do discurso, em fazer escolhas mesmo que isso implique arriscar-se a criar algo incompleto ou falhado, fora das convenções.

“Quarto Fernando – Eu não quero cantar canções românticas. Não quero dizer estas coisas. «Como as ondas são do mar»? Não quero dizere estas palavras. Parecem saídas de um melodrama chato. Um desses melodramas que vocês mostravam neste teatro quando estava aberto. Um melodrama com um toque experimental, mas um melodrama de qualquer maneira. Estou feliz que tenham fechado os teatros. Estou feliz que já ninguém possa dizer estas coisas. Eu não devia ter vindo. Eu não quero saber que estás grávida. A mensagem dizia que era urgente, mas não é urgente. Para mim,

⁵² Idem, p. 38

não é urgente. Isto não é urgente. «Como as ondas são do mar» não é urgente para mim. Eu vou embora. Vou embora como as ondas. Como as ondas são do mar.

Terceira Clara – Espera.

Primeira Clara – No Museu Municipal do Esquecimento há uma mesa de madeira de fabrico artesanal. No cérebro de Fernando é uma mesa acabada de fazer com as suas próprias mãos, um troféu de amor que ocupa o centro da sala no apartamento partilhado por Clara e Fernando.

Segundo Fernando – No cérebro de Clara é uma mesa meio coxa que precisa de ser consertada. Quando ficou sozinha no apartamento, Clara nunca pediu a nenhum outro homem para consertar a mesa construída por Fernando. Não lhe pareceu ético. A mesa lá está, bamba, tremendo de cada vez que se coloca um prato no tampo, recordação permanente da falta de talento de Fernando na construção de mesas.

Terceiro Fernando – O que é que vais fazer com a mesa?

Terceira Clara – Não sei. Não vou levar para o apartamento novo. Queres ficar com ela?

Terceiro Fernando – Não. Eu tenho uma mesa. Uma mesa muito boa.

(...)

Terceiro Fernando – Adeus, Tenho que ir.

Terceira Clara – Espera.

Segunda Clara – Não vás já.

Primeiro Fernando – Tenho que ir. Não devia ter vindo.” (2013: 30-31).

Como tem sido então este teatro do real no contexto português? Político mas não ideológico, teatro da pós-memória que não aceita a história como ela nos foi contada e procura confrontar o discurso privado e pessoal com o material de arquivo para produzir uma outra narrativa que seja uma alternativa à desapontante e incerta história oficial; teatro atento ao aqui e agora, à presença dos actores consubstanciada no reportório de memórias que constroem; “tabula rasa de convenções” transformando o documento, o testemunho ou a narrativa em ficção e convocando todos os recursos e linguagens para os amplificar, os tornar interessantes e produtores de mais real.

7. Para terminar temporariamente

Três citações de escritores de gerações diferentes e que escreveram antes e depois do fim da censura ajudam a encerrar por agora este relato:

Porque eu creio que o teatro é uma relação social concreta, local, dada a uma comunidade X. Tudo o resto é um preciosismo, uma curiosidade. Eu escrevi para a-minha-terra-naquele-momento. Era-me totalmente indiferente que fosse representado em Andorra, em Paris ou em Oslo⁵³

Não pode já haver um teatro dos dias de hoje? Não digo para hoje, insisto que seja de hoje, e desta rua. Goldoni pôs em cena terrinas e chávenas de café, rapé, sombrinhas e cheques. E os gestos com que vivemos nós as nossas vidas não terão o direito de entrar no teatro (...)?⁵⁴

Gostava que este texto fosse uma coisa sobre a vida em Portugal nestes últimos quinze anos – mais ano menos ano. Um texto sobre a vida que fui vivendo, sobre a que me foram contando e sobre a que fui vendo. Em casa, no trabalho, nas ruas, nas manifestações, nos livros e nos jornais⁵⁵.

Escrever para teatro em tempo e lugar algum constituiu uma prática uniforme, mas sim uma permanente negociação com as contingências de carácter estético, ideológico, cultural e técnico-artística que tenho vindo a apontar (recorde-se, a título de óbvio exemplo, a inscrição da SIDA como tema, ou a vertente multicultural que caracteriza certa escrita contemporânea respondendo às exigências de real). Quando performance e espectáculo se tornaram paradigmas transversais das culturas, escrever exigiu tomar decisões políticas acerca do estatuto da palavra e do texto, acerca do destino da escrita.

Duas das configurações dominantes no final do milénio são: (paradigma do século XX) escrever cenicamente ou a partir da cena e suas linguagens, dissolvidas as funções (com excepção do encenador, mesmo quando é denegada a sua intervenção formatadora) e dispensado ou rejeitado o escrito (Living Theatre, Wooster Group, Théâtre du Soleil são alguns bons exemplos); escrever para a cena, implicando um lugar ou um olhar de fora dela e muitas vezes o conhecimento do “peso dos projectores” (Vilar). Neste caso, mantêm-se funções determinadas – escritor residente, dramaturgista, já se disse – e um escrito. Em qualquer dos casos, revelam modos de produção diferentes, resultados

⁵³ Luís de Sttau Monteiro (1988). “A Minha Vida de Teatro”, *Le théâtre sous la Contrainte. Actes du Colloque International réalisé à Aix-en Provence*, Aix-en Provence: Université de Provence, p.162.

⁵⁴ Jorge Silva Melo (1995) “Prefácio de quem vai à guerra”, *António, um rapaz de Lisboa*, Lisboa: Cotovia, p.9.

⁵⁵ Rui Pina Coelho (2013). Já passaram quanto anos, perguntou ele e outros textos, Porto: Húmus e CCT/TEP, p. 25.

diferentes e uma também diferente relação com o que em cada momento se entende por sentido, verdade e poder.

Escrever obriga a convocar os dados dessa história (de que não separaria a história da leitura), os seus trilhos, desvios, territórios, porque é no confronto com eles que se realizam decisões discursivas: escolha de registos, recorte de fragmentos de uma matéria verbal a proferir, invenção de situações de discurso para uma ou mais vozes. Escrever é cada vez mais um acto complexo que solicita uma igualmente complexa experiência de leitura. Por isso, certos gestos se impuseram: autores explicam-se acerca das motivações e das contingências da sua escrita, críticos desenham mapas e propõem metodologias e, por seu turno, teorias constroem os seus objectos de interrogação segundo as necessidades suscitadas pela abertura e transfiguração do campo. Durante as últimas décadas do século XX, a escrita para teatro foi um lugar problemático, vivendo o esgotamento do modelo dramático, o divórcio entre texto e representação e a ditadura do encenador de uma forma particularmente conflituosa.

O diagnóstico acerca do estado de saúde dessa escrita por volta dos anos 80, feito por instituições ou produzido pela ainda existente crítica, apontava ausência de textos contemporâneos que interessassem a cena, e manifesta dificuldade em “falar” dos problemas do mundo segundo a percepção fragmentada e descentrada que dele se começava a ter. Daqui partia a necessidade de recorrer aos clássicos como forma de recriação do repertório segundo novas “leituras” propostas pelos encenadores. Todavia, algo mudara ou ia mudando na realidade da(s) escrita(s) que então se produzia(m) para teatro, afectando os contextos dessa prática, o regime do texto no espectáculo e, particularmente, a relação da escrita com o modelo dramático (crise do drama e da relação com o real).

Seria pretensioso pretender, a partir desta curta amostra, tirar conclusões acerca da relevância cultural do teatro que se escreve e produz em Portugal nestas últimas décadas, nas décadas em que o pequeno país do sul se juntou aos outros do mesmo continente e começou a olhar para si próprio como parte dessa Europa de que havia estado excluído por mais de 40 anos.

Surgem os primeiros exemplos de uma escrita liberta do padrão dramático e literário, que nasce no interior da própria criação, assumindo-se por vezes como mero guião para acções cénicas. Ousa-se transpor para a cena não apenas os temas do tempo que vivemos, com a sua língua, as figuras e os gestos, mas vai-se mais além: mostra-se o

real na cena e torna-se a cena e os seus discursos parte da história. Faz-se da cena um fragmento do real que espectadores e actores vivem simultaneamente.

Joana Craveiro, mentora do Teatro do Vestido criou (trabalho em progresso) uma palestra-performance a partir de arquivos pessoais e imateriais da memória da Revolução de Abril, ou performances que desencantam fantasmas de uma cidade, ou ainda amores que poderiam ter acontecido numa casa desabitada; o Visões Úteis enche o palco com a vulgata científica, os mitos contemporâneos, os pavores do quotidiano citando e colando discursos que nos enredam. E Tiago Rodrigues afirmou numa entrevista:

Eu preciso que haja muita implicação e muita presença do real no palco, no espectáculo, às vezes também no texto, nas referências no próprio texto, na forma como os actores estão em palco, como se referem à sala, à arquitectura, à presença do público...Preciso de assumir que tudo aquilo é real porque acredito que, em última análise, isso leva à inscrição do teatro no real (COELHO E LEAL 2014: 52).

O real no teatro e o teatro no real. Tudo parte do e regressa ao encontro único e irrepetível em que somos e partilhamos esse real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, João Pedro. **Reflexões sobre o Teatro Português**, Lisboa: Acontecimento, 2004.

AUSLANDER, Philip. **Postmodernism and performance**. Steven Connor (ed.) *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

AZEVEDO, Eunice Tudela. “Joana Craveiro. Vestindo novas linguagens em cena”, *Sinais de Cena* nº 19 (APCT/ CET), 2013, pp. 29-48.

CINTRA, Luís Miguel. “Feliz encontro”, *Jaime Salazar Sampaio. Teatro Completo* vol II, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1997, p. 11.

COELHO, Rui Pina. *Casa da Comédia (1946-1975). Um palco para uma ideia de teatro*. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2009.

COELHO, Rui Pina e LEAL, Joana D’Eça. “Tiago Rodrigues. Sem truques”, *Sinais de Cena* nº 21, 2014, pp. 37-52.

COELHO, Rui Pina. **Já passaram quanto anos, perguntou ele e outros textos**, Porto: Húmus e CCT/TEP, 2013, p. 25.

- COSTA, Carlos, VITORINO, Ana. Cadernos IV. Monstros de vidro. Nióbio. Porto: Visões Úteis, 2012.
- COSTA, Carlos, VITORINO, Ana. **Biodegradáveis**. Ficheiros Secretos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Col. Dramaturgia, 2016.
- MARTIN, Carol. *Theatre of the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (1ª ed. 2013-2015).
- MELO, Jorge Silva. *Prometeu rascunhos*. Lisboa: &etc., 1997.
- MELO, Jorge Silva. *António, um rapaz de Lisboa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1995.
- NEVES, Abel. *Além As Estrelas São A Nossa Casa*, Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- MONTEIRO, Luís de Stau. “A Minha Vida de Teatro”, *Le théâtre sous la Contrainte. Actes du Colloque International réalisé à Aix-en Provence*, Aix-en Provence: Université de Provence, 1988.
- OLIVEIRA, Micael de. *Dramaturgia Portuguesa contemporânea (1974-2004). As textualidades do século XXI*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.
- PALINHOS, Jorge. “Posfácio. A Vida no laboratório”, Ana Vitorino e Carlos Costa, *Biodegradáveis. Ficheiros Secretos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Col. Dramaturgia, 2016.
- PESSOA, Carlos J. Pentateuco. Manual de sobrevivência para o ano 2000, Lisboa: Edições Cotovia, 1998.
- REBELLO, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.
- RODRIGUES, Tiago. Peça romântica para um teatro fechado, Lajes do Pico: Comapnhia das Ilhas, 2013.
- TACKELS, Bruno. *Les Écritures de plateaux (État des lieux)*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2015.
- VIEIRA MENDES, José Maria. *Teatro*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.
- VIEIRA, Ana Bigotte. *No Aleph. Para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984-1989*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016.

A IMPORTÂNCIA HISTÓRICA DO SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA

Paula Autran

paulautranch@gmail.com

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena é talvez o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna. Fundado em 1958, “funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções”⁵⁶. Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro, no cinema e na televisão foi influenciada pelos debates do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Na forma de um encontro semanal de leitura e debate sobre textos dos jovens autores, o Seminário nasceu de uma evolução do curso de dramaturgia ministrado nos anos anteriores por Augusto Boal e mantém vínculos profundos com a prática artística, política e pedagógica das encenações produzidas no Teatro de Arena.

O Seminário não era restrito aos integrantes da companhia. Estudiosos convidados ampliavam os temas discutidos pelos dramaturgos. Do Seminário saíram sete textos de autores nacionais – entre eles *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, o *Vianinha*, e *Revolução na América do Sul*, de Boal⁵⁷ – e também uma nova maneira de produção da escrita dramática e de espetáculos teatrais. A grande novidade estava na forma compartilhada com que o dramaturgo concebia seu texto, em meio a debates políticos, estéticos e artísticos. Construía-se ali uma pedagogia dramaturgica sem precedentes no teatro do país.

O sentido geral da novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se liga, assim, a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia (a partir de sua conexão radical com a prática) e de uma inédita coletivização da escrita, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro, que se tornava

⁵⁶ Guimarães, Carmelinda Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos Depois. In Revista Dionysos, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1978, p.67. No presente trabalho usaremos a data final do Seminário como sendo 1961, quando foi apresentada *Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis, última peça encenada a partir das discussões ali empreendidas.

⁵⁷ As demais peças encenadas a partir do Seminário foram: *Gente como a Gente*, de Roberto Freire, *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima Fogo Frio, *de Benedito Ruy Barbosa*, *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio e *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis.

hegemônica a partir do modelo de maior desenvolvimento empresarial do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O texto e a cena nasciam interligados, sendo seu tema – e sua forma de representação – problematizados a um só tempo.

Além disso, o trabalho do dramaturgo se confundia com outras operações do teatro, podendo ser ele também ator, diretor e técnico de seus espetáculos e dos espetáculos dos outros integrantes do Seminário. Estava em jogo, portanto, uma reelaboração da função do dramaturgo, que pensava, ao mesmo tempo, a necessidade de uma consciência formativa e metodológica.

Em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido no Seminário um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular.

Uma prática de estúdio teatral

Para que se compreendam as razões dessa interação de campos que se materializa no Seminário – teoria e prática, produção e formação, crítica de ordem estética e política – é preciso descrever as feições particulares do trabalho teatral do Teatro de Arena em sua história anterior. Mais do que uma jovem companhia de artistas profissionais, o Arena se tornou um lugar de reflexão e experimentação teatral porque soube – em grande parte de sua existência – conjugar de modo produtivo as diferentes perspectivas de seus integrantes, oriundos de formações teatrais muito distintas.

E talvez o critério fundamental dessa interação tenha sido a vontade de criar peças que refletissem o momento histórico no qual estavam inseridos. A teorização sobre a relação entre dramaturgia e a história atual tornava-se uma necessidade surgida no entrecruzamento da escrita da peça e sua efetivação no palco. Para alcançar essa interação, que só pode se dar no campo de uma crítica da teatralidade⁵⁸, tornou-se crucial o estudo detalhado de cada um de seus aspectos produtivos (o trabalho do ator, a

⁵⁸ O termo teatralidade é aqui entendido como a qualidade específica da encenação teatral, como explica Patrice Pavis: “A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)... A teatralidade não surge mais como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente”. Dicionário de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, pp. 372, 373, 374.

cenografia, a escrita etc.) de modo que a perspectiva do processo de aprendizado passasse a orientar o grupo em suas realizações culturais.

É importante ressaltar que o Teatro de Arena não surgiu a partir de um plano estético organizado, mas antes como uma opção teatral definida por um certo formato de palco que se disseminava no pós-guerra. O Arena, fundado em 1953⁵⁹, foi o primeiro teatro desse tipo na América Latina, e modificou profundamente as relações entre palco e platéia, ainda que em um primeiro momento essa relação não fosse percebida em toda a sua dimensão, como reflete a pesquisadora Mariângela Alves de Lima:

Não se pode dizer também que a proposta original do Arena fosse muito inovadora. Mas havia a ideia do teatro de arena. Na linguagem teatral as alterações de espaço provocam profundas alterações de significado... Entretanto a idéia da função social do teatro... só foi claramente definida pelo grupo a partir de 1958...⁶⁰.

As primeiras peças ali apresentadas sucediam-se sem maior planejamento estético (ou ético-político), sendo a definição dos espetáculos guiada por uma escolha de um repertório de “*teatro moderno*”⁶¹, com tendência a uma dramaturgia realista que facilitasse o diálogo com uma cena íntima do ponto de vista espacial.

Por outro lado, na medida em que as “*alterações de espaço provocam profundas alterações de significado*”, é importante assinalar que o espaço do Arena – pequeno e refratário às grandes cenografias - como que impunha um padrão anti-ilusionista da encenação (e nesse sentido épico), pela intimidade da relação entre palco e platéia e pela ausência de cenários figurativos.

Desse modo, a tendência à linguagem realista dada pela escolha do repertório era como que contrabalançada pelas supressões épicas de encenação em formato de

⁵⁹“Em 1953, saindo da EAD, José Renato se propõe a organizar uma companhia permanente de teatro de arena. Reunindo um grupo de jovens atores ainda desligados do novo mercado de trabalho, José Renato começou a discussão para formar as bases de uma nova companhia... A estréia da “Companhia Teatro de Arena” acontece no dia 11 de abril de 1953, com a peça Esta Noite é Nossa.”Lima, Mariângela Alves de. História das Idéias. In Dionysos, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- DAC. Funarte, 1978, pp. 31, 32 e 33.

⁶⁰Alves de Lima, Mariângela. Teatro Brasileiro- Uma reflexão In Dionysos. Especial TBC, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1980, p. 26.

⁶¹Aqui, teatro moderno é entendido como proposto por Iná Camargo Costa: “Antes de mais nada, pode ser útil dar alguns dos motivos que justificam a escolha da incômoda expressão “teatro moderno”. Em primeiro lugar, ela é a mais frequentemente usada, não só por estabelecer uma oposição ao “velho” teatro profissional das companhias de atores como Procópio Ferreira e Jayme Costa, como também, por identificar uma postura em relação ao teatro bastante afinada com o período (“de modernização”) que se abre no Brasil com o pós-guerra e a queda da ditadura de Vargas”. Costa, Iná Camargo. A Produção Tardia do Teatro Moderno no Brasil. In Sinta o Drama, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998, pp.12,13.

arena⁶², numa espécie de distanciamento constitutivo que necessariamente exigia do ator uma nova postura em cena⁶³. Muito da diferente concepção de teatralidade do Arena, em relação ao TBC, deve ser discutida à luz dessa disposição cênica particular.

Mesmo com essas contradições formais já anunciadas, a mudança de paradigma maior no projeto do Teatro de Arena se efetivou quando, em 1955, ocorreu a fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), com a entrada de seus jovens integrantes, entre eles Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha, influenciados pelo diretor e crítico Ruggero Jacobbi. No ano seguinte, 1956, se junta ao grupo Augusto Boal e aprofunda as mudanças em curso. Sua entrada, algo casual, veio de uma sugestão de Sábato Magaldi a José Renato, até então único diretor do Arena⁶⁴. Os primeiros trabalhos de Boal dentro do Arena seguiam a mesma lógica anterior, trazendo para o palco peças do moderno teatro estrangeiro, escolhidas segundo critérios de sua suposta boa qualidade literária no padrão do drama moderno. Apesar de não ter entrado no Arena já com um projeto estabelecido, Boal trazia a experiência das aulas que havia tido nos EUA, que incluíam um curso de dramaturgia com John Gassner e a observação do trabalho dos atores no *Actor's Studio*.

Boal tem clareza sobre o sentido de suas escolhas iniciais quando faz a autocrítica de seu trabalho em peças como *A Mulher do Outro*, de Sidney Howard encenada em 1958:

Nem sequer para mim escolhia: eu era um Columbia Man e essa formação universitária me fazia pensar em textos literários, obras-primas de compêndios, sem levar em conta realidades que estavam da porta para fora... Fazia repertório para exames de final de ano⁶⁵.

O que se desenha a partir de então é um deslocamento importante no que se refere ao modo convencional de encenar peças. Ao contrário dos diretores tradicionais,

⁶²“Qualquer estilo que possa ser ensaiado fora do prosclênio do palco pode ser usado no teatro de arena. A peça pode ser feita em um estilo completamente naturalista, ou completamente estilizada. Não há restrição quanto ao estilo, podemos criar um realismo tanto quanto um simbolismo, expressionismo ou surrealismo, dependendo dos requisitos da peça”. Jones, Margo. *Theatre In The Round*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1965, p. 109.

⁶³“Por mais que haja comunicação, a arena, por sua disposição formal, em que torna os personagens mais vulneráveis pela presença próxima do ator, mantém uma tensão extremamente rica para o teatro: a aproximação e o distanciamento. Assim, ela pode configurar a forma ideal para um teatro que se deseje transformador da realidade”. Soares, Lúcia Maria Mac Dowell. *O Teatro Político do Arena e de Guarnieri*. In *Monografias*, Rio de Janeiro: INACEN, 1980, p. 19.

⁶⁴“Foi então que senti a necessidade de dividir a direção com outra pessoa. Sábato Magaldi me sugeriu o nome de um rapaz recém chegado dos Estados Unidos, onde fora fazer um curso de química, mas que até já tinha escrito teatro. Era o Augusto Boal. Contratamo-lo para trabalhar conosco.” Pécora, José Renato. In *Ciclo de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MINC-INACEN, 1984, p. 13.

⁶⁵ Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 153.

que criam os movimentos do palco segundo “marcas”, após os atores decorarem suas falas⁶⁶, Boal põe em prática um tipo de ensaio em que o processo teatral parte do estudo do material feito em grupo.

Essa exigência formativa, frequente em tantos outros trabalhos experimentais, não era só impulsionada pela história acadêmica de Boal, mas vinha também como uma necessidade provocada pelo novo formato do palco do Arena, que não tolerava a velha empostação teatral e pedia uma outra forma de representar. Boal percebia que o trato específico com aquela teatralidade impunha a pesquisa sobre uma nova atuação, que deveria partir da reflexão sobre possibilidades diferentes de trânsito entre palco e platéia.

No Arena, Boal não estava sozinho nessa tendência à experimentação laboratorial. A origem do Teatro de Arena liga-se a uma nova prática teatral e acadêmica, já que seus fundadores José Renato, Emílio Fontana, Geraldo Matheus e Sérgio Sampaio, eram oriundos das primeiras turmas da Escola de Arte Dramática (EAD), o que muito os influenciou na elaboração dessa nova concepção de teatro e de encenação⁶⁷.

Enquanto Boal vinha de uma experiência de aprendizado técnico, segundo o modelo artístico do *playwriting* norte-americano, essencialmente dramático, Guarnieri e Vianinha traziam a vivência no Partido Comunista e já procuravam uma arte capaz de participar dos debates políticos da época. Ainda que seja difícil medir o grau da influência de Ruggero Jacobbi, não há dúvida que foi uma das presenças críticas mais importantes na politização do trabalho do Arena. Suas reflexões sobre o nacional-popular e admiração pelo sentido anti-ideológico e épico das formas clássicas do “teatro do povo”, foram decisivas na guinada teorizante ocorrida no Arena: era preciso trabalhar, segundo o pensamento de Jacobbi⁶⁸, na perspectiva da interação entre estética

⁶⁶ Um exemplo disso se encontra na maneira mais freqüente de ensaio no TBC: “O método de Celi implicava, primeiro, “leituras de mesa”, momento em que os atores liam seus textos até atingir as inflexões desejadas pelo diretor. Depois, passavam a decorar os papéis para, por fim, fazer os ensaios e as marcações das cenas”. Prado, Luíz André do. Cacilda Becker, Fúria Santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 293.

⁶⁷ “A aventura do Teatro de Arena começou na Escola de Arte Dramática de São Paulo... Não fosse a EAD um laboratório experimental, em que se encenaram no Brasil, pela primeira vez, nomes da importância de Brecht, Ionesco, Beckett e muitos outros, dificilmente se entenderia ter ela estimulado a pesquisa que pôs em xeque a orientação do TBC”. Magaldi, Sábato. Um Palco Brasileiro. O Arena de São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 10.

⁶⁸ Nos parece que a influência de Jacobbi no moderno teatro nacional é uma história ainda a ser contada. Para uma aproximação com suas idéias ver: Vanucci, Alesandra (org.). Crítica da Razão

e política, como sugere essa observação do biógrafo de Vianinha, Dênis de Moraes, a respeito da experiência anterior do Teatro Paulista do Estudante:

Vianinha e Guarnieri entrosaram-se com Ruggero Jacobbi. O mais comprometido dos encenadores contratados pelo TBC, Ruggero pensava em agrupar estudantes numa proposta de discussão dos problemas sociais através do teatro... O encenador italiano convenceu Vianinha e Guarnieri a retomarem as leituras interrompidas pela militância, enfatizando a necessidade de uma boa formação cultural⁶⁹.

Foi do sentido produtivo que assumiu essa tensão entre influências e desejos artísticos (que só virá a “explodir” mais tarde), mediada pela capacidade organizacional e agregadora de José Renato, que nasceu o projeto de trabalho inovador no Teatro de Arena. Coube a Boal, por sua disposição intelectual e prática, a tarefa de catalisador formativo de uma pesquisa artística que intensificava seu diálogo com os movimentos históricos e o sentimento político mais crítico da época. Os cursos livres ministrados por Boal, em que difundia sua experiência de aprendizado nos EUA, se tornariam o lugar de encontro laboratorial das diferentes visões sobre a arte que estavam em jogo no Arena.

Os primeiros laboratórios

A história do Seminário de Dramaturgia do Arena não pode ser compreendida sem que seja examinado o anterior trabalho laboratorial de atuação realizado em paralelo ao curso de dramaturgia, ambos ministrados por Boal a partir do ano de 1956. Na forma de um curso aberto à classe teatral, se instaurava aí uma primeira tentativa de sistematização dos estudos teatrais unindo a prática e a teoria. Como já mencionado, a prática da arena cênica exigia uma mudança de estilo de atuação: mais íntimo, realista, diferente da empostação frequente no conjunto do teatro da época. Esse processo de crítica à atuação retórica já estava em curso no próprio TBC quando a estilização dos atores do velho profissionalismo (como Procópio Ferreira e Jaime Costa) foi posta em xeque. O crítico Décio de Almeida Prado comentou esse processo:

O corte histórico revelou-se tão abrupto que cindiu os atores em dois blocos exclusivos. Os elencos egressos do amadorismo não admitiam atores com mais de trinta anos - não por intolerância geracional, embora esta também existisse, mas por incompatibilidade de métodos e estilos. A quem se

Teatral. O Teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva, 2005 e Raulino, Berenice. Ruggero Jacobbi. Presença Italiana no Teatro Brasileiro, São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁶⁹Moraes, Dênis de. Vianinha, Cúmplice da Paixão. Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 52, 53.

habituar a meses de ensaio, a presença do ponto, mais do que uma inutilidade, afigurava-se um estorvo. As falas tinham que vir de dentro, com as inflexões ditadas pela convicção interior. Já os atores como Jaime Costa e Procópio Ferreira, não obstante a longa prática, ou talvez por causa dela... não se sentiam seguros no palco sem aquela voz sussurrante que garantia a continuidade do espetáculo⁷⁰.

Essa maneira de representar trazida pelo TBC e que até então configurava-se como uma grande novidade, estava sendo, ela própria, rechaçada pelos integrantes do Arena. O enfrentamento situa-se dentro de um processo que já ocorria há alguns anos e que cada vez mais explicitava o embate entre a nova e a antiga visão sobre a forma apropriada de atuação em um teatro que se modernizava a passos largos. O seguinte depoimento de Flávio Migliaccio esclarece o caso:

Quando eu comecei no Teatro de Arena, em 1954, se representava de uma forma mais empostada. A gente, inclusive, gozava um pouco os atores antigos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), aqueles teatrões da Dulcina de Moraes e do Odilon de Azevedo. Era um erro gozar, mas a gente gozava. Os atores dessas companhias representavam assim: “Ah! Honesto Iago, se não fosse o amor que a Desdêmona consagrou...” E o que fez o Teatro de Arena? O Teatro de Arena falou: “Vai ser tudo menor, porque o Teatro de Arena é pequeno e a gente não pode gritar. Vamos pegar temas brasileiros, interpretações brasileiras, tipos brasileiros⁷¹.”

Essa característica do Teatro de Arena de exigir uma maneira mais comedida e intimista de atuação – que depois se associa a uma imagem de “atuação brasileira” – leva seus integrantes a uma busca, de qualquer modo crítica, por novas ferramentas de interpretação.

É no Laboratório de Interpretação que Boal dá os primeiros passos para sistematizar uma técnica de atuação. Para isso, ele se vale dos exercícios que havia aprendido ao observar as aulas para atores no *Actor's Studio*, onde eram utilizadas técnicas desenvolvidas pelo diretor russo Constantin Stanislavski, tal como transmitidas por alguns de seus discípulos e reelaboradas por Elia Kazan e Lee Strasberg⁷².

⁷⁰ Prado, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 48.

⁷¹ Migliaccio, Flávio. In www.memoriaglobo.com.br.

⁷² “O Actor's Studio foi fundado em Nova York por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, em 1947. As raízes do Actor's Studio remontam ao Group Theater (1931-1941), cujo trabalho foi inspirado pelas descobertas do ator e diretor russo Constantin Stanislavski e seu melhor aluno Eugene Vakhtangov. O lendário Teatro de Arte de Moscou viajou à América em 1923. Quando terminou a turnê americana, vários membros ficaram e treinaram vários artistas, incluindo Lee Strasberg, Clurman Harold e Stella Adler, que viriam a formar o Group Theater, juntamente com Elia Kazan, Sanford Meisner e Robert Lewis. Estes artistas

Com a implantação do Laboratório de Interpretação, o elenco do Arena entra na lógica da pesquisa do teatro laboratorial que tinha surgido com força no início do século XX, em especial na Rússia e na Alemanha.

Em sua autobiografia *Minha Vida na Arte*, Stanislavski comenta a fundação, após os primeiros anos do Teatro de Arte de Moscou, do Estúdio da Rua Povarskaia, em 1905, feito em parceria com seu mais célebre aluno, Meyerhold. Sua procura, na época, de um lugar de trabalho descolado da companhia principal, permite compreender de que maneira o conceito de experimentação em estúdio se tornaria central no teatro moderno. Somente fora da lógica dos resultados e dos produtos teatrais, em conexão com a liberdade produtiva do amadorismo, as primeiras conquistas do Teatro de Arte poderiam ter continuidade:

Como e onde iríamos realizar as novas iniciativas? Não havia lugar para elas num teatro que dava espetáculos diários, onde havia obrigações complicadas e um orçamento rigorosamente calculado. Precisávamos de algum estabelecimento especial, que Vsevolod Emflovitch batizou acertadamente de Estúdio Teatral. Não era um teatro pronto nem uma escola para principiantes, mas um laboratório de experiências com artistas mais ou menos preparados⁷³

A mesma necessidade de um afastamento das atribuições de um teatro com espetáculos diários e contas a pagar motiva Boal e os integrantes do Laboratório de Interpretação. Mas ali não havia a possibilidade de criar um laboratório independente.

Do ponto de vista produtivo, o Teatro de Arena foi concebido como uma alternativa ao caro sistema de empresa teatral mantida pelos teatros de então⁷⁴. Para isso, assumiu um “*modelo de associações culturais*”⁷⁵, que se mantinha graças a

desenvolveram um trabalho baseado nos mestres russos e um novo tipo de atuação nasceu”. In www.theactorsstudio.org

⁷³ Stanislavski, Constantin. *Minha Vida na Arte*, Buenos Aires: Ediciones Diaspora, 1954, p. 249

⁷⁴ “Fundado pelo empresário italiano Franco Zampari, o TBC foi o primeiro grupo a basear a sua programação em pesquisa não apenas no campo cultural, mas também na área do consumo. Constatou que São Paulo oferecia um campo extenso para a atividade artística, procurando, entre outras coisas, considerar o teatro como uma mercadoria para o público consumidor”. Guzik, Alberto e Pereira, Maria Lúcia (org.) *Dionysos. Especial TBC*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte. 1980, nota 6 p. 24.

⁷⁵ “Ao nível administrativo a companhia arquitetou um projeto financeiro bastante engenhoso, extraindo o modelo das associações culturais. A Companhia Teatro de Arena transforma-se na Sociedade Teatro de Arena. Há os sócios contribuintes... Internamente, a organização administrativa permanece fiel ao modelo de agrupamento. Na produção financeira do espetáculo os atores participam em igualdade de condições, mas com quantias proporcionais. A remuneração será feita por quotas, sem salários fixos”. Lima, Mariângela Alves de. *História das Idéias*. In *Dionysos*, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- DAC. Funarte, 1978, pp. 34, 35.

“*sócios*” (o próprio público), que compravam quotas e tinham direito à entrada nas peças. Esse modelo demandava a manutenção dos sócios para que o teatro funcionasse. O repertório, portanto, deveria interessar a eles, o que explica, de certo modo, as primeiras escolhas das peças ali encenadas, que pareciam querer captar o gosto médio dos interessados no chamado teatro moderno.

Com a implementação de uma atitude experimental, na qual todas as funções são intercambiáveis, incluindo as de administração (o aprofundamento desse modelo será progressivo, demandará muitas discussões, até à ruptura entre os fundadores do teatro alguns anos depois), a própria dinâmica capitalista da companhia teatral gera contradições entre os pontos de vista do capital e do trabalho. Essa mudança relativa do modelo de companhia teatral para o de um *grupo* acaba criando situações inusitadas, como a relatada pelo ator Nelson Xavier, abaixo:

Como fazíamos rodízio das funções administrativas, um dia era eu quem cuidava dos pagamentos. Tinha que pagar algo importante que não lembro mais o que era. Aí o Flávio Migliaccio disse que não tinha dinheiro para comer e decidimos votar para ver se daríamos o dinheiro para ele comer ou se pagaríamos a conta. Aí, decidimos pagar a conta! Vê se pode! Acabamos indo às vias de fato e o Flávio tirou o dinheiro de mim! (Risos)⁷⁶.

A lógica da pesquisa laboratorial ajuda a instaurar, assim, uma problematização da estrutura geral do trabalho teatral do coletivo de artistas, e influencia cada vez mais todas as relações e decisões de seus integrantes.

Na medida em que a modernização de suas práticas não é apenas estética, mas de ordem produtiva, o Arena se torna um dos primeiros grupos brasileiros a totalizar em seu processo a crise proveniente de uma radicalização política que é a marca das experiências mais avançadas do teatro moderno⁷⁷. Na mesma linha de pensamento dos estúdios russos, parentes próximos dos Teatros Livres da França e Alemanha – a da experimentação e criação de um espaço de convivência estético-política – é que Boal instaura o primeiro laboratório no Arena:

⁷⁶ Entrevista concedida pelo ator Nelson Xavier à presente autora. Rio de Janeiro, 25/10/2011.

⁷⁷ A pesquisadora Iná Camargo Costa reflete sobre o período: “Acreditamos que, a partir das experiências teatrais do século XIX, a reflexão não pode deixar de incluir os processos de encenação, por um lado, e as relações de produção, por outro. Sobretudo este segundo aspecto, na medida em que tem sido negligenciado mesmo quando a sua importância é reconhecida, e em função do qual a produção teatral moderna aponta para aspectos essencialmente políticos que progressivamente passarão a fazer parte de seu próprio conceito”. A Produção Tardia do Teatro Moderno no Brasil. In *Sinta o Drama*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998, pp.12,13.

Os atores tinham tomado gosto pelos exercícios de Stanislavski e pelos que eu inventava, já naquele tempo, e que me serviram de base para o Jogos para Atores e Não Atores. Nós institucionalizamos o Laboratório de Interpretação. De onde veio esse nome, laboratório? Creio que da praia vermelha. A química me ajudou, não apenas na escolha onomástica, mas na necessidade que sinto de sistematizar com precisão no rigor do trabalho. O pensamento científico está por trás do que faço.... No Laboratório criávamos sentimento de fraternidade com atores que vinham de outras companhias. Tínhamos orgulho em falar de classe teatral, era como se falássemos de parcela importante da classe operária⁷⁸.

Apesar da blague de Boal sobre a invenção do termo laboratório, atribuída a sua passagem pela faculdade de química, a idéia de um Teatro Estúdio ou Teatro Laboratório, tão central na experiência do modernismo teatral,⁷⁹ encontrava, salvo engano, sua primeira formulação crítica no Brasil.

Essa tradição surgia na experiência brasileira por meio de uma necessidade formativa de um jovem grupo de artistas que se via motivado a repensar as categorias teatrais de seu trabalho, unindopedagogia laboratorial e prática de espetáculos. Assim, um projeto estético se forma no sentido de um trabalho de arte mais igualitário, o que implica uma recusa aos padrões do sistema das estrelas de palco. Uma polêmica de Alfredo Mesquita, na *Revista Teatro Brasileiro*, com o ator Procópio Ferreira, ajuda a situar o sentido difícil da novidade que às duras penas o próprio TBC tentava implantar. Procópio havia qualificado o “*teatro de equipe*” como “*teatro dos medíocres*”⁸⁰, ao que responde o fundador da Escola de Arte Dramática:

Que é hoje em dia a Comédie Française... se não um teatro de equipe? E a companhia de Barrault?... Nem Barrault é tido como um grande ator... mas sim por um grande diretor que encarna justamente o espírito do teatro de equipe. O T.N.P., considerado o melhor teatro da França, é também um teatro de equipe. E, passando da França à Inglaterra, o Old Vick, teatro de equipe... E qual, atualmente, a mais afamada companhia italiana se não a do Piccolo Teatro de Milão? Teatro de equipe. Também foi teatro de equipe aquele que a Bélgica nos mandou em 55. Sem falar nos Estados Unidos - não é

⁷⁸ Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 147.

⁷⁹ Sobreessa questão, o pesquisador do período Camilo Scandolaro, faz a seguinte observação: “Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou inserem-se em um movimento característico do processo de renovação teatral do início do século XX: o afastamento em relação aos centros da produção com o objetivo de reconstruir o ofício do ator e do diretor desde as suas bases. Partindo da constatação de que renovar o teatro implicava, antes de tudo, em criar uma pedagogia teatral sólida, Leopold Sulerjitski, Evguiêni Vakhtângov e Konstantin Stanislávski geraram espaços de experimentação nos quais a pedagogia era concebida como ato criativo, como atividade de invenção de possibilidades de teatro”. Os Estúdios de Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2006, p. VI.

⁸⁰ “Não tenho culpa de destacar-me do elenco. A culpa não é minha, mas dos autores que fazem sempre papéis salientes nas peças. Aliás, não há teatro de equipe, teatro de equipe é slogan inventado pelos medíocres”. Ferreira, Procópio. *Revista Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá LTDA, 1956, p. 6.

essencialmente um teatro de grandes estrelas, mas de conjunto... E cremos que com tais exemplos demos a volta no que há de melhor no mundo em matéria de teatro⁸¹.

Os laboratórios divulgados por Boal e pelo Teatro de Arena se tornam, em pouco tempo, um modelo de caminho coletivizante para o trabalho do ator no país. Mesmo os que preferiam métodos tradicionais de ensaio de mesa e marcação, eram obrigados a considerar a realidade da exigência da pesquisa. A qualidade notável dos espetáculos do grupo, ao mesmo tempo, confirmava a eficácia do método, o que parecia fazer dessa prática experimental quase uma obrigação à qual muitos reagiam, o que se vê na seguinte fala de Flávio Rangel:

Eu fico pensando se está certa essa exigência do laboratório. Tenho impressão que é impor, a uma criatividade natural que os atores possam ter, uma linha que procure uma identidade entre eles. Acho que isso é perigoso. Então, o laboratório é uma coisa que fica a critério de cada ator. O ator querendo, faz. É seu trabalho de casa. Eu nunca impus isso aos meus atores⁸².

Revela-se, portanto, nesse momento no Brasil, um “atraso acumulado” em relação à discussão estética internacional, que se tentava suprimir numa velocidade espantosa. Enquanto o teatro moderno europeu, após o movimento naturalista, já experimentara todo tipo de modificação da percepção do palco, tendo, inclusive, formulado conceitos novos em relação ao drama (sendo o caso mais radical o de Brecht), o Arena ainda lidava com a expectativa de conseguir pôr em prática um realismo dramático verdadeiro⁸³, numa demanda quase naturalista. O modelo formal, entretanto, entrava em contradição com as conquistas do trabalho teatral coletivizado, e com as expectativas ideológicas dos próprios integrantes mais politizados, o que pedia experimentação. Foi esse o lugar ocupado pelo Laboratório de Interpretação.

⁸¹ Mesquita, Alfredo. A Entrevista de Procópio in Revista Teatro Brasileiro. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá LTDA, 1956, p. 29.

⁸² Rangel, Flávio. In Siqueira, José Rubens. Viver de Teatro - Uma Biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. p. 246.

⁸³ Sobre o assunto ver: Costa, Iná Camargo. A Hora do Teatro Épico no Brasil. São Paulo: Editora Graal, 1996, pp. 38,39.

Laboratório de Interpretação e o modelo do Actor's Studio

A principal motivação para a implementação do Laboratório de Interpretação do Teatro de Arena foi a busca de uma representação realista de qualidade. Naquele primeiro momento, o conceito era utilizado por Boal em seu sentido mais genérico: realismo era uma linguagem por meio da qual os atores poderiam alcançar a “*verdade física e emocional*” de qualquer personagem, sem precisar explicitar a representação. Era preciso se afastar das estilizações do velho teatro. Para isso Boal busca auxílio nas técnicas aprendidas em sua passagem pelos EUA. É importante assinalar que em sua estada na Universidade de Colúmbia, como estudante de química, Boal foi ouvinte em algumas aulas do *Actor's Studio*, nas quais pôde apenas observar exercícios realizados ali pelos alunos⁸⁴. A base desses exercícios, como se sabe, eram stanislavskianas, mas apenas seguindo as versões do chamado “sistema” difundidas por alguns de seus discípulos que emigraram da Rússia, tais como Richard Boleslavski⁸⁵.

Indo além desse modelo, Boal, no Brasil, passou a estudar diretamente a obra de Stanislavski. Ao fundar o Laboratório de Interpretação punha em prática pela primeira vez a síntese que pretendia entre as observações que vinha realizando e a teoria recebida dos intérpretes norte-americanos.

É com o Laboratório que nesse momento Boal assume uma “*atitude científica perante o teatro*”⁸⁶ e passa a sistematizar sua prática. Grande parte dessa sistematização foi descrita, anos depois, no livro *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*⁸⁷. Além de exercícios desenvolvidos pelo diretor e atores com quem trabalhava, utilizavam-se também de alguns já realizados por outros grupos e autores, que eram continuamente reelaborados.⁸⁸

⁸⁴ É o próprio Boal quem comenta de que modo foi introduzido nas aulas: “Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do Actor's Studio, como ouvinte - melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia”. Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, pp. 126, 127

⁸⁵ Em seu livro *A Arte do Ator*, Boleslavski conceitua muitos dos preceitos que difundiu quando de sua estada nos EUA. Boleslavski, Richard. *A Arte do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

⁸⁶ “Kusnet, Stanislavski e Brecht tinham em comum a atitude científica diante do teatro. Para eles a prática e a teoria não se separavam. Dedicaram-se à abordagem experimental, o velho e bom caminho da tentativa e do erro. Conheciam bem a diferença que faz um trabalho coletivo não alienado, em que os atores são donos dos meios de produção simbólica da cena e pensam imaginam por conta e risco”. Carvalho, Sérgio de. *Ações Físicas segundo Stanislavski e Brecht In Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 85.

⁸⁷ Boal, Augusto. *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

⁸⁸ O propósito deste livro é sistematizar todos os exercícios utilizados pelo Teatro de Arena de São Paulo (Brasil)... Também se incluem exercícios inventados por Stanislavski e Brecht (as nossas

Para que melhor se entenda o funcionamento prático do Laboratório iremos comentar duas séries de exercícios ali realizadas: “*exercícios gerais sem texto e ensaios de motivação com texto*”⁸⁹. Ambas ilustram bem o caminho que será tomado a seguir na pesquisa do Arena, e são minuciosamente descritas e comentadas pelo autor.

Os “*exercícios gerais sem texto*” são basicamente compostos por improvisações. Mas as improvisações não estão diretamente relacionadas a um texto ou personagem que será desenvolvido pelos atores posteriormente⁹⁰. A improvisação nesse caso visa despertar no ator a sua “*vontade dominante*”. E não a da personagem. Essa “*vontade dominante*” será o resultado da luta entre, pelo menos uma vontade e uma contra-vontade, a qual determinará um conflito interno. Mais do que desenvolver em um ator essa dinâmica, a improvisação pretende desenvolver essa capacidade na inter-relação dos atores. Assim, cada “*vontade dominante*” de um ator deve entrar em relação com a do outro ator e formar um conflito externo, objetivo. A partir daí será posto em movimento um “*sistema conflituoso*” que terá “*variações quantitativas e qualitativas em seu interior*”.

A terminologia dialética sobre “quantidade e qualidade” aparece aqui, o que faz imaginar que (mesmo se tratando de um texto posterior), a categoria já estivesse em jogo naquela primeira fase. O importante, por enquanto, é que Boal elabora um sistema de atuação que não tem como principal meta o estabelecimento de uma maneira específica de criação de personagens, mas a tentativa de desvendar o que move o ator em cena. Mais do que buscar no ator a sua capacidade de “*ativar uma emoção*”, Boal tenta, com a improvisação, desenvolver neste exercício sua capacidade de relacionar-se com o outro ator.

E, para chegar a isso, o ator deveria conseguir se relacionar ainda com o “outro de si mesmo”. Essa seria a chave para que os atores conseguissem chegar a uma interpretação que os pusesse em relação com o outro ator. Anos mais tarde, em suas

principais fontes em todas as nossas etapas) e por outros diretores e grupos, especialmente latino-americanos. Nestes casos, explicamos os exercícios tal como eram praticados no nosso teatro, e não nas suas versões originais”. Boal, Augusto. 200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982, p. 10 .

⁸⁹ Boal, Augusto. 200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982, pp. 108 a 120.

⁹⁰ Boal utiliza-se da improvisação segundo a lógica de trabalho proposta por Stanislavski, como descrita por Sérgio de Carvalho: “Como o trabalho de improvisação visa ao estudo da lógica das situações, seu pressuposto conceitual é de que não são as emoções que movem um ator em cena. Ao contrário, são suas ações (psicofísicas e verbais) que geram as emoções da cena”. Ações Físicas segundo Stanislavski e Brecht In Introdução ao Teatro Dialético. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 81.

memórias, Boal descreve a importância que tinha para ele a descoberta desse jogo entre “*um e outro*” na construção dos personagens e da peça como um todo:

(...) eu insistia em que atores deveriam vagar e navegar num mar de significados possíveis, devanear: fazer com que o desejo de ser um... e não o outro, provocasse a emoção que os levaria à forma justa: idéia – emoção - forma: a essencial tríade! Queremos ser um e não outro. Os atores deveriam pensar um e outro com amplitude e não singularizar um dos sentidos possíveis, reduzindo-os a só isto ou só aquilo⁹¹.

Essa descoberta hegeliana do “*outro de si*” do ator é um caminho fundamental ao sistema de interpretação proposto por Boal. Para ele, o conflito, fundado num intra-conflito, é a base da interpretação. O jogo conflituoso se dá em um primeiro momento dentro do próprio ator que, na sua luta interna, deve descobrir o “*outro de si mesmo*” para ter condição de interpretar a inter-relação com o outro ator. Aquele com que contracenava deve fazer o mesmo e assim, sucessivamente, cria-se um movimento conjunto, um processo de intercâmbios. Esse estar em movimento é que permitirá que o ator não fique imerso apenas na sua subjetividade, o que seria paralisante.

Talvez o que garantiu que sua experimentação não tenha sucumbido ao modelo mais sentimentalista do *Actor’s Studio* tenha sido, no fundo, o desejo deseguir de perto os passos dinâmicos de Stanislavski⁹², que muito mais do que um sistema fechado, procurou princípios de trabalho objetivadores do processo de criação artística, não tendo nunca se assentado em conquistas fixas, numa clara exposição de um caminho experimental na arte⁹³. Anos depois Boal seria capaz de criticar o método de seus professores norte-americanos, explicitando sua busca por uma interpretação própria:

Essa hipertrofia da subjetividade era visível e notável nos atores saídos do Actor’s Studio. Todos pensavam tanto, imaginavam tantas coisas para cada frase, para cada palavra que diziam, que a sua interpretação era extraordinariamente lenta e cheia de ações e atividades laterais e secundárias... Esse tipo de interpretação sobrecarregada de emoção chegava

⁹¹ Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 145.

⁹² Boal assume em muitos de seus escritos a profunda influência que sofria da pesquisa do diretor russo: “A melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski. Expliquei como seria o trabalho, pedi que estudassem os primeiros capítulos da *Preparação do Ator*, que começaríamos a experimentar no primeiro ensaio... Fui para casa reler anotações sobre o *Actor’s Studio*, rever rabiscos, nos livros do mestre russo. Stanislavski foi, desde minha estréia profissional, setembro de 1956, e até meu futuro, minha referência como diretor”. Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p.141.

⁹³ Assim, o mais correto, em se tratando de Stanislavski é falarmos em “princípios” de trabalho. Não em método. São caminhos que se refizeram dentro de um projeto totalizante, e que não se completaram como sistema. É uma obra, como costumam ser as grandes, que pede uma espécie de reescritura por parte de cada leitor”. Carvalho, Sérgio de. *Ações Físicas segundo Stanislavski e Brecht* In *Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 82.

mesmo ao extremo de mudar o estilo da peça que de realista tornava-se expressionista: o tempo real era o tempo subjetivo do personagem e não o tempo objetivo da inter-relação de personagens. Ao compreender isto, compreendemos igualmente que a criação do ator deve ser, fundamentalmente, a criação de inter-relação com os outros.⁹⁴

É quase certo que foi a prática laboratorial coletivizada do Arena que obrigou Boal a deslocar a ênfase dos aspectos internos da atuação para uma reflexão mais ampla sobre o sentido dos condicionamentos. É como se ele passasse, pela prática com atores e pela leitura da fonte direta de Stanislavski, para uma visão relacional da atuação. Já não importam mais os estados internos verdadeiros do ator, e sim sua busca por uma interação real com o outro.

Atuação relacional

Num segundo momento da pesquisa, Boal percebe que não é possível apenas lidar com a emoção dos atores, mas faz-se necessário racionalizá-la, também no sentido de uma dialética da relação com o outro, rumo a uma objetivação do trabalho dos atores. Boal passa a se interessar pelo “fluxo das emoções” ao constatar que não há como “sentir” sem que esse mesmo sentimento gere um pensamento, que gera um novo sentimento e assim sucessivamente. Essas observações indicam que passa a ser necessária, para ele, a incorporação metodológica da auto-crítica. Surge, de modo determinante, o projeto de organização do trabalho da atuação segundo uma ferramenta teórica que seria fundamental para o conjunto de sua visão do teatro: a dialética.

Importa destacar que Boal, assim como Stanislavski, passa da procura por “*estados emotivos*” à procura por “*fluxos vivenciais*”, que nascem do trato concreto com o outro.

Para isso será necessário que os atores tenham presente em cena uma posição crítica em face do diálogo. Precisam colocar em movimento seu pensamento sobre as emoções, pois só assim elas deixarão de ser algo isolado para transformarem-se em emoções ativas que gerarão novos pensamentos criadores. Tudo isso implica uma dinâmica relacional, como destaca Boal:

(...) A criação do ator deve ser, fundamentalmente, a criação de inter-relação com os outros. Antes criávamos lagoas de emoção, profundas lagoas

⁹⁴ Boal, Augusto. 200 Exercícios e Jogos para o Ator e o não-ator Com Vontade de dizer algo através do Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, pp. 47, 48.

emocionais, mas a empatia, a ligação emocional personagem-espectador, é necessariamente dinâmica. Um excesso de... subjetividade pode levar à ruptura das relações entre as personagens e a criação de lagoas de emoção isoladas. Mas nós precisamos criar rios em movimento dinâmico e não mera exibição de emoção. Teatro é conflito, luta, movimento, transformação e não simples exibição de estados de alma. É verbo, e não simples adjetivo⁹⁵.

Será, então, na inter-relação concreta que Boal achará a síntese para a sua procura da interpretação realista. O corpo do ator não fica mais preso a si mesmo, à sua própria emoção, mas será no enfrentamento com o outro ator (e com o outro de si mesmo - a personagem) que esse corpo ganha alteridade e se “*desmecaniza*”. O grande ator não é aquele que se destaca do restante do elenco, mas sim o que aprofunda seu diálogo com outro. A busca é pela unidade de linguagem cênica, que ocorrerá por meio da atuação dialética.

Dialética da atuação

O Laboratório de Interpretação inaugura o encaminhamento metodológico das pesquisas de Boal e do Arena. É ali que, pela primeira vez no grupo, uma visão dialética do trabalho artístico passa a ser praticada. É significativo que os termos de Boal sejam muito semelhantes aos utilizados pelo filósofo alemão Hegel, que sistematizou o estudo sobre a dialética moderna. A proximidade das idéias do filósofo fica ainda mais clara quando Boal faz seu resumo do que seria um esquema ideal de representação: “Idéia central da peça determinando a idéia central da personagem, traduzida em termos de vontade que se dialetizava (vontade e contra vontade); do conflito de vontades nascia a ação (variação quantitativa e qualitativa)”⁹⁶.

Não apenas stanislavskiano, o conceito de “*vontade e contra vontade*” se torna hegeliano na versão do Arena ao servir a um movimento incessante das idéias, sentimentos e atitudes do ator a partir da procura constante das alteridades. Será essa mesma visão que embasará, em seguida, a pesquisa do Teatro de Arena na área de dramaturgia, com a fundação do curso de dramaturgia.

O chamado Curso de Dramaturgia do Arena, que tem início em 1956, como uma formação complementar aos exercícios dos laboratórios de atuação, nasce dessa

⁹⁵ Boal, Augusto 200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, pp. 47,48.

⁹⁶ Augusto Boal. 200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 57.

necessidade de compreensão técnica: era preciso que os atores também fossem dramaturgos num trabalho desse tipo. Era como se a especialização atrapalhasse o diálogo com padrões modernos ainda pouco formulados porque sempre abertos. Assim, são os próprios atores que propõem a Boal que formule um curso em que divida com toda a equipe seu aprendizado técnico em dramaturgia na Universidade de Colúmbia⁹⁷. É desse modo que nasce o primeiro curso de dramaturgia do Arena, aberto ao público, e que, por conta do grande afluxo de interessados, será repetido no ano seguinte.⁹⁸

A partir do Laboratório de interpretação e dos cursos de dramaturgia ambos ministrados por Boal há uma grande transformação na prática dos integrantes do Teatro de Arena. Dessa transformação nasce a peça *Eles não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que inaugura uma nova maneira de se fazer dramaturgia no Brasil, trazendo para o primeiro plano o cotidiano das classes trabalhadoras do país. Com o sucesso da peça, inaugura-se uma nova fase dentro do teatro de Arena e Boal decide instituir um Seminário de Dramaturgia mais sistematizado.

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena foi organizado como um laboratório de escrita, capaz de aprofundar a politização crescente do grupo e a necessidade de interação dialética entre a dramaturgia e a interpretação. Destinava-se apenas aos integrantes do Arena e escritores convidados.

O Seminário não seguia o programa das aulas que Boal havia trazido da Universidade de Columbia, utilizado nos cursos anteriores. No que se refere a seu formato, era constituído por encontros semanais de debates sobre escrita dramática com vistas a estimular a produção, como descreve Boal em suas memórias:

Em 1958, depois da estréia de *Eles não usam Black Tie*, resolvemos fundar o Seminário de Dramaturgia para aprofundar nosso estudo, agora em pequeno grupo. O Seminário seria para convidados e o Curso para todos. Reunimos doze futuros autores profissionais, alguns já tendo escrito, outros nem uma linha. Reuniões aos sábados de manhã para analisarmos peças com, no mínimo dois relatores – um dos quais sempre eu, já que me supunham conhecedor de carpintaria teatral: para isso tinha estudado na Columbia University.⁹⁹

⁹⁷ É Boal quem narra o fato: “O elenco me pediu para contar como eram as aulas do Gassner. Queriam que eu fizesse um curso de dramaturgia, aberto ao público. Achei a idéia boa. Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 147.

⁹⁸ “No ano seguinte, 1957, organizamos outro curso de dramaturgia, aberto.” Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, pp. 148, 149.

⁹⁹ Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 149. Boal pensava em continuar o curso aberto ao público no Arena, mas acabou mudando de idéia, como relata a seguir: “Na verdade, em 57, o Seminário organizava cursos e reuniões informais, mas só adquiriu a forma... depois de *Black Tie*, em 58. Em 1959, Alfredo Mesquita me convidou para inaugurar

A rigor, o modelo metodológico do Seminário não vinha de Columbia, mas do grupo livre extra-acadêmico que Boal conheceu nos Estados Unidos, em 1954: o *Writer-s group*. Essa experiência anterior é descrita pelo próprio Boal em termos semelhantes ao comentário sobre o Seminário: “Nos reuníamos e líamos nossas peças. Um relator tinha a obrigação de ler e fazer relatório escrito, antes dos debates. Continuávamos juntos, duas, três horas, conversando”.¹⁰⁰

Será esse modelo de uma produção livre que Boal adaptará ao Arena, duplicando a função da relatoria. O aumento do número de relatores estimulava o debate e a polêmica sobre uma produção dramaturgica em que o sentido formal e o ideológico não podiam ser mais dissociados. Assim, a estrutura de cada encontro do Seminário, tal como idealizada por Boal, obedecia à seguinte ordem programática:

I Prática:

- a - técnicas de dramaturgia;
- b - análise e debates de peças.

II Teoria:

- a - problemas estéticos de teatro;
- b - características e tendências do moderno teatro brasileiro;
- a - estudo da realidade artística e social brasileira;
- b - entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

III Burocrática:

- a - seleção e encaminhamento de peças escritas no Seminário;
- b - divulgação de teses e resumo dos debates¹⁰¹.

Em torno dos integrantes do Seminário parecia haver um consenso de que para se discutir teatro era agora necessário se discutir também a realidade nacional. Essa tomada de posição vai além dos temas. Influencia diretamente a feitura das peças que serão discutidas. Radicaliza-se o projeto de um teatro engajado socialmente, de sentido nacional-popular, que traz para dentro da sala de ensaio a discussão política e a reflexão sobre o momento social.

dramaturgia na Escola de Arte Dramática, o que tornou desnecessário os cursos do Arena: quem quisesse que fosse para a EAD”. Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 150.

¹⁰⁰ Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 127.

¹⁰¹ Guimarães, Carmelinda. *Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos Depois*. In *Revista Dionysos*, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Funarte, 1978 p. 67.

Em paralelo ao Seminário de Dramaturgia, os artistas do Arena fazem viagens para conhecer de perto a realidade nacional, escrevem textos teóricos sobre essas experiências, e reposicionam o espectro de atuação possível de um grupo teatral. Essa nova forma de organização artística e política acabará ensejando a criação do CPC em 1960 e deixará um legado muito além dos palcos.

BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BOLESLAVSKI, Richard. **A Arte do Ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 199??
- CARVALHO, Sérgio de. **Ações Físicas segundo Stanislavski e Brecht In Introdução ao Teatro Dialético**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. A Produção Tardia do Teatro Moderno no Brasil. **In Sinta o Drama**, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. São Paulo: Editora Graal, 1996.
- FERREIRA, Procópio. Revista Teatro Brasileiro. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá LTDA, 1956.
- GUIMARÃES, Carmelinda Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 anos Depois. In Revista Dionysos, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Funarte, 1978.
- GUZIK, Alberto e Pereira, Maria Lúcia (org.) **Dionysos**. Especial TBC. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte. 1980.
- JONES, Margo. **Theatre In The Round**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1965.
- LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. In Dionysos, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- DAC. Funarte,???
- MESQUITA, Alfredo. A Entrevista de Procópio in **Revista Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá LTDA, 1956.
- MIGLIACCIO, Flávio. In www.memoriaglobo.com.br
- MORAES, Dênis de. Vianinha.**Cúmplice da Paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

- PÉCORA, José Renato. In Ciclo de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: MINC-INACEN, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Luíz André do. **Cacilda Becker, Fúria Santa**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RANGEL, Flávio. In Siqueira, José Rubens. **Viver de Teatro - Uma Biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- RAULINO, Berenice. Ruggero Jacobbi. **Presença Italiana no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In **Monografias**, Rio de Janeiro: INACEN, 1980.
- STANISLAVSKI, Constantin. Mi Vida em El Arte, Buenos Aires: Ediciones Diaspora, 1954
- VANUCCI, Alesandra (org.). **Crítica da Razão Teatral. O Teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

**DEZUÓ, BREVIÁRIO DAS ÁGUAS:
MEMÓRIA E HISTÓRIA ORAL DE VIDA OU O REDEMOINHO
POÉTICO NA FRICÇÃO DA IMAGEM**

Rudinei Borges¹⁰²

Rudineiborges1@gmail.com

Tenho visto da poeira daquele último dia que dei com as estradas de terra batida da Vila de Pimental: cisco nos olhos. O que mais indigna e dói em “Dezuó, breviário das águas” é a imagem de famílias inteiras, juntando num caminhão pau-de-arara todos os pertences, uma vez expulsos de suas terras pelo complexo projeto de construção de cinco novas hidrelétricas ao longo do Rio Tapajós, afluente do Amazonas, no oeste do Pará, na Amazônia brasileira.

Este é o maior receio das pessoas que entrevistei na Vila de Pimental entre fins de 2013 e começos de 2014 numa de minhas muitas imersões como arte-oralista na minha cidade de nascimento, Itaituba, para onde sempre volto uma vez ao ano. Foi no rastro desta imersão que nasceu Dezuó: abapã, índio-caboclo torto, índio-caboclo no atoleiro: pajé afeito a pelejas. Dezuó diz por mim o que não tenho valentia de dizer. Diz da dizimação de sua gente.

¹⁰² Autor indicado ao Prêmio Shell de Teatro 2016 pela dramaturgia de *Dezuó, breviário das águas*, **Rudinei Borges** é poeta, dramaturgo e ficcionista. Diretor e pesquisador de teatro. Escreveu a maioria de suas peças a partir de estudo memorialista em história oral de vida e imersão em comunidades ribeirinhas amazônicas e favelas de São Paulo. Autor dos livros *Epístola.40: carta [des]armada aos atiradores*, *Memorial dos meninos*, *Dentro é lugar longe*, *Teatro no ônibus* e *Chão de terra batida*. Despertou o interesse de críticos como Affonso Romano de Sant’Anna, desde o lançamento de seu primeiro livro. Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo [USP], com análise da dialocidade em Martin Buber. Graduiu-se em Filosofia. Fundador do Núcleo Macabéa, onde coordena pesquisa poético-cênica em história oral de vida. Integrou o Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André [ELT], o curso de Direção da SP Escola de Teatro e a formação de atores do Teatro Escola Macunaíma. Iniciou os seus estudos teatrais em grupos populares de comunidades eclesiais de base e movimentos sociais de Itaituba [PA], onde nasceu. Foi contemplado pelo Concurso de Texto Inédito de Dramaturgia do Programa de Ação Cultural [ProAC], do Governo do Estado de São Paulo, na edição de 2011. Escreveu as peças *Medea Mina Jeje*, *Epístola.40*, *Luzeiros*, *Dezuó, breviário das águas*, *Revolver*, *Fé e Peleja*, *Agruras*, *ensaio sobre o desamparo*, *Dentro é lugar longe* e *Chão e Silêncio*. Colaborou dramaturgicamente com o Coletivo Negro, a Cia. do Miolo e a Trupe Sinhá Zózima. Integrou a comissão de seleção da 3ª Edição do Prêmio Zé Renato de Teatro e do Programa de Ação Cultural [ProAC] de Bolsa de Incentivo à Criação Literária Infantil e/ou Juvenil do Estado de São Paulo e do Concurso de Incentivo a Projetos de Criação e Publicação Literária em Poesia. Assina críticas de teatro e edita a página *Alzira re[vista]*.

Dos meus velhos canhenhos de notas amazônicas e gravações em áudio, guardei histórias de vidas e semblantes das gentes daquela vila adentro da mata. Era preciso escrever, pensei. Há uma hora, das mais aprazadas, que um escritor não anseia outra coisa, senão incendiar a lauda em branco com urgências de seu tempo anódino. Ensaiei escrever sobre esta questão deste o estouro de notícias sobre a usina de Belo Monte, no Rio Xingu. Mas era preciso dizer de mais perto. Não consigo escrever sem ouvir, por isso desembarquei no Tapajós com minhas malas de vento e angústias (algumas aterradoras).

“Dezuó, breviário das águas” não é uma peça de teatro que escrevi sem tomar posição. É um ato poético que se põe do lado das vozes que ouvi: ribeirinhos, pescadores, migrantes, povos indígenas e camponeses. Nesta perspectiva, pus-me (eu mesmo) defronte dum espelho cego e me vi: amazônida, assim como sou: indígena e negro: parte da resistência (e não separado) da minha gente. É uma peça de teatro escrita por alguém que tenta a poesia como norte, desafio da linguagem que brota entranhada no corpo e na vida: é a poesia posta nas trincheiras da existência. Sempre como uma Macabéa, um Sísifo ou um Jó que perambula com um troço pesado nas costas. Mas rebelados eles teimam e resistem: “uma fresta para quem peleja o sonho de um tempo justo nunca é uma fresta apenas, é um rio que se levanta aguerrido para junto do mar”. Dezuó é a escrita da palavra, transcrita em poesia, das gentes do Tapajós. Memória presente de quem vive de frente as atrocidades do sistema e do desenvolvimentismo atropelador. E talvez se junte ao coro dos muitos lidadores que vi morrer no norte do Brasil em defesa dos povos da floresta: Chico Mendes, Josimo Tavares, Irmã Adelaíde, Dema e Doroth Stang – entre outros tantos.

Dezuó é uma obra cênica que surge envolta do campo de pesquisa poética do Núcleo Macabéa que, em montagens como “Chão e Silêncio” (2012), “Agruras, ensaio sobre o desamparo” (2013), “Fé e Peleja” (2014) e “Epístola.40” (2016), adentra memórias de desterrados, anejos e migrantes a partir de residência artística na favela do Boqueirão, zona sul de São Paulo. É também uma homenagem ao trabalho aturado e comovente de Edgar Castro, ator paraense, ele mesmo um migrante, que há décadas tem feito do teatro uma casa de utopias. “Dezuó” é uma obra cênica que só

se completará, de fato, quando chegar às comunidades ribeirinhas do Rio Tapajós; quando acontecer o encontro face a face com todos que se põem contrários aos modos dizimadores que alicerçam a construção das usinas hidrelétricas na Amazônia. É como um arrozal: é preciso preparar a terra, plantar, cuidar dos primeiros brotos, deixar crescer o arroz, até que venha a colheita. Raios fortes só tomam firmeza depois de muita procura.

1.

Objetivo – Apresentar tópicos que constituem o processo de escrita da peça *Dezuó, breviário das águas*, com texto de minha autoria, encenada em São Paulo pelo Núcleo Macabéa, com estreia em março de 2016. Tendo como mote a expulsão do menino Dezuó e de sua família da Vicinal do Vinte Um, comunidade ficcional ribeirinha, motivada pela construção de uma usina hidrelétrica no Rio Tapajós, oeste do Pará, na Amazônia brasileira, a peça reconstitui a trajetória do menino-homem-andarilho (abapã, índio-caboclo torto, índio-caboclo no atoleiro: pajé afeito a pelegas: amazônida) que após a dissolução de sua vila natal refugia-se na cidade. A peça foi escrita a partir da imersão do dramaturgo-oralista em histórias orais de vida de ribeirinhos da Vila de Pimental, no oeste do Pará.

2.

Os seringueiros, os índios, os ribeirinhos há mais de 100 anos ocupam a floresta. Nunca a ameaçaram. Quem a ameaça são os projetos agropecuários, os grandes madeireiros e as hidrelétricas com suas inundações criminosas. (Chico Mendes)

3.

Na cerimônia de inauguração da usina hidrelétrica de Belo Monte, realizada na cidade de Altamira, Pará, as falas sobre o púlpito da solenidade foram todas organizadas no sentido de exaltação do aproveitamento nacional inteiro das riquezas naturais encontradas na Amazônia. Perspectiva-se que em poucas décadas o país inteiro seja atendido pelas fontes renováveis e menos poluentes, inaugurando uma nova forma de transmissão e geração de energia elétrica. Essa visão sobre a limpeza do produto elétrico sustentável avança em direções globais. A então presidenta Dilma Housseff afirmou repetidas vezes em seu discurso que o Brasil é o único país que atualmente investe em energia limpa no mundo inteiro. Olha-se para fora e pouquíssimo se reconhece o

impacto socioambiental interno causado pela construção da usina nos últimos cinco anos. Segundo as previsões dos engenheiros responsáveis pelo desdobramento do projeto, Belo Monte será finalizada em 2019; dentro de poucos anos portanto saberemos conclusivamente as dimensões dos choques causados pelo processo de transformação social e ambiental nas áreas atingidas. O jornalista paraense Lúcio Flávio Pinto afirma em seu blog que, como eixo regional produtor, o Pará ultrapassará o Paraná tornando-se a maior estrutura de produção de energia do Brasil. Ao final, Lúcio – histórico defensor do bioma e das comunidades amazônicas – pergunta: isso é bom?

4.

Em São Paulo, o núcleo Macabéa mergulha nessa pergunta, ofertando ao público mais interrogações sobre a questão através do espetáculo *Dezuó, breviário das águas*. A peça de aproximadamente uma hora de duração conta sobre uma família vitimada pela construção de uma barragem nos arredores de sua vila. Ao apresentar a questão sob a ótica da personagem Dezuó, filho de trabalhadores (o pai integra o quadro de funcionários do consórcio construtor, por exemplo), o Núcleo Macabéa descortina uma realidade que foi muito pouco discutida pela mídia oficial ao longo do desenvolvimento das usinas hidrelétricas existentes no curso dos rios amazônicos, isso é, o espetáculo aborda o tema a partir da vida dos ribeirinhos, pescadores, migrantes, povos indígenas e camponeses impactados social, cultural e politicamente pelo progresso energético brasileiro. Sua voz silenciada pela colonização e neocolonização, séculos a fio, é material poético para a dramaturgia do espetáculo.

5.

Dezuó, breviário das águas é uma obra cênica perpassada pelo itinerário de pesquisa teatral do Núcleo Macabéa, agrupamento de arte-oralistas, cujo nome evoca a força de resiliência que há tanto na alusão à última personagem romanesca de Clarice Lispector quanto na relação que tal figura emblemática estabelece com os obstinados macabeus, o antigo povo semítico que defendeu o templo no Monte Sião contra a opressão dos gregos. O grupo foi fundado em fins de 2011 com o processo de criação da peça *Chão e Silêncio*, encenada em 2012 nas vielas e casas de moradores da Favela do Boqueirão, localizada na Zona Sul de São Paulo, região do Ipiranga. O grupo também encenou as obras *Agruras, ensaio sobre o desamparo* (2013), *Fé e Peleja* (2014) e *Epístola*.⁴⁰ (2016).

6.

A narrativa oral da migração, do exílio, do *holókauston*, da retirada em refúgio, do nomadismo e da andaria dos povos move o Núcleo Macabéa para a composição de tecelagem metafórica das travessias – advinda, sobretudo, do encantamento poético. Com o objetivo de adentrar os sentidos paradoxais da arribação irredenta dos anejos, o grupo propõe-se como grupo brasileiro de estudo teatral, com ênfase na tessitura dramatúrgica inédita e no trabalho do arte-oralista, alicerçado na pesquisa da palavra poética, da condição humana e da história oral de vida dos excluídos.

7.

A ideia de história oral de vida que norteia a criação poético-cênica do Núcleo é um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que continuam com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. Nessa perspectiva, as entrevistas são elaboradas em diálogo com os entrevistados que deixam de ser “meros informantes”, para tornarem-se colaboradores atuantes e imprescindíveis do projeto que prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; autorização para uso; transcrição dramatúrgica e encenação *o grupo que gerou as entrevistas*. A história oral de vida privilegia as singularidades das trajetórias pessoais e da leitura de mundo daqueles que narram suas histórias.

8.

Macabéa, cujo nome lembra o personagem shekespeareano, Macbeth, embora ocupe o extremo oposto de seu trono, de suas artimanhas, é uma espécie de Macbeth tornado migrante, pobre, faminta, tão magra, tão seca, tão longe, enfim, da coroa de qualquer reinado. A personagem do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, é exatamente a que não pode ser protagonista de nada, transformando-se, mas apropriadamente, numa espécie de retrogonista, no sentido etimológico do termo, uma vez que retém, em si, a memória milenar dos fantasmas expulsos de suas temporalidades existenciais, fazendo-se como *retro*, a que traz o antes, e *gonos*, a que incorpora a dor (já que *gonos* significa antes de tudo dor) desses antes as rerepresentando no seu presente de existir.

9.

Dezuó é Macabéa. Dezuó é Macbeth des/tronado do direito de viver em sua terra ribeirinha.

10.

Dezuó é ribeirinho amazônida. Dezuó é o olhar para o humano amazônida. Olhar para a procura humana pela liberdade no olhar do menino Alfredo. Um olhar para a agonia humana em Eutanázio. Ambos são personagens do romance *Chove nos campos de Cachoeira*, do autor paraense Dalcídio Jurandir. Dezuó é Alfredo. Dezuó é Eutanázio.

11.

Dezuó é ribeirinho amazônida que resiste aos grandes projetos de destruição da floresta e dos rios.

12.

No campo minado o dramaturgo encontra Dezuó e ouve a sua história de vida.

13.

O dramaturgo é espécie de andarilho das trincheiras, aquele que habita os recônditos mais distantes (e próximos) para coescrever o mundo e transformá-lo.

14.

A ideia de andarilhar como mote de criação poético-cênica é o fio que conduz os movimentos que intersectam poesia e teatro. O dramaturgo-andarilho, o dramaturgo-narrador, o dramaturgo-oralista, é – sobretudo – aquele que cria mediatizado pela história oral de vida, a memória das pessoas, dos lugares e das travessias, dos êxodos, do holocaustos, dos genocídios, dos refúgios e das migrações.

15.

Em campo, o dramaturgo adentra e esmiúça a condição humana, os vestígios e o tecido da opressão, a partir das vozes das minorias, daqueles que o sistema, sem pudor, tenta apagar, invisibilizar. Portanto, trata-se de uma dramaturgia dos invisíveis, dos silenciados.

16.

Em campo e em residência com a comunidade ou grupo, o dramaturgo-oralista põe-se na condição de ouvinte, aquele que pontua em indagações caminhos para o acolhimento da história oral de vida dos colaboradores, que são os moradores daquela comunidade ou integrantes daquele grupo.

17.

Em campo, o dramaturgo-oralista atua como aquele que registra vozes que nem sempre são protagonistas dos meios de comunicação de massa, que nem sempre guardam nas suas memórias nos expedientes da história escrita, mas da história oral.

18.

O dramaturgo-oralista guarda, da vivência das expedições dos escritores, referências para a composição da sua própria expedição de encontro com o humano: a) a Expedição de Mário de Andrade aos confins da Amazônia (como escreveu Carlos Drummond: a descida aos infernos); b) a expedição de João Guimarães Rosa aos confins de Minas Gerais, uma procura pelo sertão em toda parte, o anseio de habitar a fala com o outro que gerou Grande Sertão: veredas; c) a expedição de Euclides da Cunha aos confins dos sertões nordestino, ouvir/olhar as vozes da Guerra de Canudos, do Monte Santo, da fé e religiosidade sebastianista que tem como guia Antônio Conselheiro, o Antônio dos Mares, como era chamado na cidade de Quixeramobim, interior do Ceará.

19.

O tom vital da narrativa: O universo de palavras-chaves, como afirma Paulo Freire, de uma pessoa ou de uma comunidade desvela a leitura de mundo daquela pessoa ou comunidade.

20.

Quais palavras são evocadas/invocadas na narrativa da pessoa ou da comunidade?

21.

O Tom Vital é o tema ou questão que surge com maior presença na narrativa.

22.

O Tom Vital das narrativas orais da comunidade de Pimental é o temor e a resistência da comunidade ao projeto de construção de um complexo de hidrelétricas por todo o alto rio Tapajós, o que provocará danos ambientais incalculáveis, além da expulsão, alagamento e destruição de inúmeras comunidades ribeirinhas e de aldeias indígenas do povo munduruku.

23.

O contraponto dialético: como a ideia de progresso e desenvolvimento aparece como discurso na fala dos ribeirinhos que defendiam a construção da hidrelétrica.

24.

A tessitura do texto dramatúrgico é alicerçada nas narrativas orais registradas em campo.

25.

Os colaboradores, os ribeirinhos que narraram as suas histórias de vida participam ativamente da devolução do texto dramatúrgico transcrito.

26.

Toda narrativa registrada aparece como possibilidade de criação poético-dramatúrgica. A narrativa de quem parte. Narrativas das terras de despejos, para emprestar a metáfora de Carolina Maria de Jesus.

27.

O narrador andejo, homem-menino, traz no seu presente de existir o confronto entre passado e futuro.

28.

De muitas maneiras, só existe o presente para Dezuó. O presente significa adentrar a terra despejada e encarar os olhos do anjo caído. Mas olhar para traz, como aquela mulher que se torna estátua de sal, é o único caminho de Dezuó.

29.

Ao olhar para traz, Dezuó invoca e questiona o deus-máquina, o deus-hidrelétrica, o deus-ganância. A narrativa metafórica do menino confronta a narrativa do capital, da exploração pela exploração.

30.

Dezuó não é um nome: é um grito. *Ó, Deus*. Godot que nunca chega para nos mostrar onde irmos após o despejo, após a guerra. *Ò*, como invocação de Andara – como Vicente Cecim invoca Andara: sertão que está dentro da gente, busca insaciável pelo humano. *Ò, Deus*. Invocar deus, como o narrador de *Pedra de Babel*, romance de Edilson Pantoja, incova/enfrenta o deserto como presente de re(existência) e encantaria do mundo pela metáfora. *Ó, Deus*. Ele próprio. Javé (*YAHWEH*), "aquele que traz à existência tudo que existe". O deus do monoteísmo judaico-cristão que afunda a cosmovisão dos caboclos, dos ribeirinhos, dos povos indígenas.

31.

Dezuó é a figura mítica/humana, o anejo que surge como pajé afeito a peleja, apresenta-se como o menino que guarda reminiscências, mas expulso, despejado, transformado pelo deus-hidrelétrica/deus-sistema/deus-*YAHWEH* num andrajo, um maltrapilho, um mal trapilho, um miserável nas beiradas da cidade, Dezuó toma consciência da sua condição social e humana de explorado, ainda que precocemente.

32.

Movido pela encantaria metafórica, com narrativa poética em primeiro plano, *Dezuó, breviário das águas* é uma narrativa ficcional da exploração social e ambiental da Amazônia. Dezuó vem do mais dentro da floresta, das miúdas vilas nas beiras dos rios, no campo minado do esquecimento, onde, defronte dos tratores e da maquinaria aterradora, não há para onde escapar, por isso é preciso resistir.

33.

Dezuó, breviário das águas é uma peça manifesto, uma homenagem ao rés do chão da metáfora, reencontro com a palavra arcaica (*arché*: a palavra de origem, que funda o mundo) que vem dos ribeirinhos amazônidas.

34.

Dezuó, breviário das águas uma homenagem à palavra como composição poética no corpo do atador. E aos lutadores e lutadoras que conheci ao longo minha infância e adolescência no oeste do Pará, em Itaituba, onde nasci, no Tapajós, nos rios e estradas que permeiam a grande floresta, a Amazônia.

DEZUÓ, BREVIÁRIO DAS ÁGUAS

Ir para o mato é ir para casa.

(John Muir)

Ao longe, de costas, ao lado do cruzeiro inundado, avista-se Deuzó sobre as águas a guiar com remos a pequena embarcação. Cantiga miúda vem de Dezuó, velho e menino, espécie de navegante que leva consigo um jamanxin, um jamuru e um alforje. Desde o princípio, Dezuó anuncia as águas da usina hidrelétrica que derrubarão o chão de sua gente: a Vicinal do Vinte e Um, povoado localizado às margens do Rio Tapajós, afluente do Amazonas.

DEZUÓ

: andorinha-pequena-de-casa que voa na imensidão. Princípio de tudo. (*Suspensão*) Que tive na vida, senão dilúvios. Mas, hoje sei de uma fresta onde avisto os raios do começo do mundo. Nasci já, desde o primeiro dia, andejo. Navegante. Só tenho remos. Assim me fiz: vento da metade da noite. Abapã, índio-caboclo torto, índio-caboclo no atoleiro: pajé afeito a pelejas. Só uma parte de mim é ribeira. A outra é estrada. Do banheiro à poeira me vi partido entre paragens. Velho e menino sempre numa arca, barco à deriva. Sempre num pau-de-arara, caminhão que navega com o que sobrou dos homens: fagulhas. (*Suspensão. Dezuó põe o jamuru dentro das mãos*). Trouxe este jamuru, antigo este jamuru, numa paragem de horas poucas, numa paragem em andarias por estas ribeiras tantas, cá nas costas que aguento, num jamanxin envolto de cipó. Trouxe de longe este jamuru. Do Tapajós acima, entre Jacareacanga e Itaituba. Em amanara, dia chuvoso. Dilúvio. Mas ninguém nestas paragens sabe, ao certo, que é este jamuru, esta cabaça onde se põe água, esta dança de andorinha-pequena-de-casa. Mãe carregava este jamuru entre ferramentas do roçado em dia de sol forte-árido. Mãe e pai subiam tudo quando era ladeira e adentravam o arrozal com este jamuru. (*Movimenta-se na embarcação como se quisesse reaver a geografia do que lembra*) Quando via o rio de

água-menina, água que descia do outeiro, dentro da mata, nossa mãe enchia este jamuru e levava para a lida do arrozal. Nosso pai bebia, com boca que ia à fonte, nosso pai bebia água deste jamuru. Nossa mãe molhava o manto e acarinhava o semblante suado com água que vinha deste jamuru. Nossa mãe levava este jamuru neste jamanxin de cipó, nossa mãe punha nas costas e levava este jamuru neste jamanxin rumo ao arrozal. E labutava. Mãe e pai labutavam todo santo dia naquele arrozal que não findava, só assim garantiam o sustento da casa, o alimento dos meninos e alguns trocados com o arroz pilado e peneirado, vendido, com muito sacrifício, na feira da cidade. A vida, quase sempre, era aquele arrozal ao longe na Vicinal do Vinte e Um, paragem miúda nas beiradas do Rio Tapajós: Chão de Rosalva, a mãe: Airumã, estrela d'alva. Chão de Genésio, o pai: Abaetê: pessoa boa, pessoa de palavra, pessoa honrada. Chão de Alzira, a avó materna: Aracy, a mãe do dia, a origem dos pássaros. Chão de Ana, a avó paterna: Amãtiti, raio, corisco. Chão de Moacir, o avô materno: Aram, sol. Chão de Otálio, o avô paterno: Abaquar, homem que voa. Chão de Aurora, a irmã primeira. Chão de Beto, o irmão do meio. Chão de Mariinha, a irmã caçula. Chão de Dezuó, menino, este que se anuncia com olhos marejados de cisco de flor de jambeiro. Este que se anuncia, Dezuó: Apuama, que não para em casa, veloz, que tem correnteza. Este que se anuncia, Dezuó: Apuê, longe. Este que se anuncia, Dezuó: Apoena, aquele que enxerga longe. (*Suspensão*) Em tempo breve, quando nasci, nossa mãe acercou-se ali, na Vicinal do Vinte e Um. (*Acocora. Avista*). O certo é que, em Dezuó, toda ventura, vida inteira, veio de lá, daquele povoado arrastado entre a Transamazônica e as beiradas do Rio Tapajós: passagem acanha: aporã, altura bonita. A mãe veio das distâncias. E trouxe Dezuó consigo numa manjedoura. Num balaio. Um jamanxin. De volta ao chão de terra batida, lugar nenhum. Ali Dezuó viu gemar, dentro da poeira, raio de um sol próximo, um tanto que vinha amigar-se das frestas do telhado de cavaqueiras da casa de barro. Doía na vista a estrada de barro vermelho em tempos de sol que não findava. A estrada e o rio agigantavam-se nos olhos pequenos de Dezuó. Como um sopro no meio do nada, a Vinte e Um, perdida nos mapas da Terra Santa, era um apinhado de casas lavradas e apoucados arrozais em torno dum cemitério, dum campo de futebol e da Igrejinha de Santa Rosa, onde os bons (ou os maus) se viam a rezar aos domingos. (*Suspensão*). A noitinha era escura, breu das distâncias. Só lamparina nos fins do mundo. Luzinha a aluminar o preâmbulo da vigília e do sonho. O fogo das lamparinas enevoava as paredes de barro branco. O dia longo. A noite longa. Até que em raios miúdos a manhã se espalhava na imensidão do céu e acocorava na terra. (*Aponta para a imensidão das*

águas). Ali se deu o princípio desta embarcação, armadoura. Tempo antigo. Dilúvio. E ali mesmo tudo se perdeu. (*Suspensão. Agonia-se*). Tenho visto, de um tanto imenso, a voz de Deus todas as horas: cisco. Tenho visto esporas de pedras, sol que peleja os pés das gentes: azinhaga, caminho que se abre. Em frente, Dezuó. Em frente. Espinho é de pouca valia. O que espreita o corpo é a vida em desarrimo: susto de viver no mundo. (*Busca no alforje um punhado de terra.*) Um pouquinho de terra na mão. Foi Nossa Senhora que trouxe. São José carregou nos bolsos. (*Suspensão*). Terra não é mais nossa, mãezinha. Quintal alagou. Rabisco de menino apagou no tempo sem nome. Deus é só um sopro distante. Deus não existe, nem no breu do sono. Que existe é balsa, máquina escavadora, caçamba, aeronave: barragem que represa a água, água que se põe sobre as terras e a floresta. (*Suspensão*). De olhar a janela aberta Dezuó lembra mais vezes. Só a colina verde lá fora. Lá fora é bonito como aqui dentro. Mas aqui dentro a mãe banha o barro branco num balde com água. Aqui dentro a mãe lava o barro no chão e o chão fica branco como o barro. Um piso bonito e branco como as paredes da casa que também são de barro. (*Avista*) É lá das beiradas do Rio Tapajós – mais adiante – que a mãe traz o barro. É preciso adentrar um pedaço de mata. É preciso molhar os pés na água que corre. Lá – mais adiante – quase numa colina, lá nasce o barro branco que a mãe espalha no chão da casa. O chão fica branco como o barro. Depois a mãe espalha o barro nas paredes e a casa fica toda bonita. Da palha queimando no fogão a lenha lembro mais vezes. Nossa mãe trazia a lenha da mata. A lenha seca queimava quase o dia todo. Hora do café. Hora do almoço. Hora da janta. Era cheiro de lenha o dia todo na casa. As panelas de alumínio ficavam pretas no fogão. A mãe levava o montanheiro de panelas de alumínio para as beiradas do Tapajós e lavava o montanheiro de panelas de alumínio. As panelas ficavam areadas como se fossem novas. (*Suspensão*). O teto da casa. Pedacos miúdos de madeira. Cavacos. O pai trocava um ou outro depois da chuva. Sempre restavam goteiras. Era preciso espalhar baldes por muitas partes da casa para não molhar tudo. Uma vez colocamos um balde em cima da penteadeira e outro sobre a cama onde dormiam o pai e a mãe. Uma andorinha-pequena-de-casa fez ninho no teto. Nossa mãe disse que andorinha que é azul por cima, com peito castanho-cinzento, ladeada também de azul, é a ave mais bonita que nossa mãe já viu. Por isso o ninho ficou lá no teto, dentro da casa. Quando avisto uma andorinha avisto também nossa mãe e nossa casa com paredes e chão brancos como o barro branco que nossa mãe trazia do córrego adentro da mata. Com o fim de tarde era morena nossa mãe. Franzina. Rosalva. Nome de rosa branca. Rosa menina. De sentar no chão de terra batida da casa de barro

Dezuó lembra mais vezes. De juntar nas mãos gravetos secos e rabiscar no barro o semblante da mãe e do pai. A vó e o vô caminhavam juntos. Só uns palitinhos de pernas e braços e a cabeça com olhinhos sobre os palitinhos de pernas e braços eram a vó e o vô na gravunha. Nossa mãe gostava do menino quieto adentro da tarde rabiscando ao rés do chão. Só assim ele não subia no tamborete do quarto defronte da penteadeira e derrubava tudo lá de cima. Não derrubava o rádio. O menino viu o barbeador lá em cima e queria fazer como o pai. Barbeou a cabeça. Só sangue. A mãe ficou triste. O pai ralhou. Nunca mais o tamborete ficou defronte da penteadeira. O menino guarda até hoje a cicatriz do corte do lado esquerdo da cabeça. (*Suspensão*). Do tempo antigo o que lembro mais longe: a vó Ana a guiar os netos dentro da mata. Já era tempo de levar os meninos à floresta, mostrar-lhes as árvores grandes do começo do mundo – dizia a Avó: Samaúma. Era preciso mostrar-lhes, Dezuó, as flores pequenas, amarelas e vermelhas dos pés de andiroba, árvore de casca cinzenta, amarga e grossa, que cresce nas paragens alagadiças dos rios e nas matas de várzea. Era preciso mostrar-lhes, Dezuó, na mata de terra firme, as flores róseas do angelim-pedra. A figueira mata pau. As embaúbas. Os ouriços das castanheiras. Lá, adentro da mata, Dezuó, as cutias de dentes fortes abrem os ouriços duros. Como não dão conta de tantas castanhas, as cutias sepultam as sobras na terra. Assim, nascem mais castanheiras. Era preciso mostra-lhes, Dezuó, agora, que os meninos estão fortes nos passos, as ribeiras do Tapacurá, rio que vive e corre nos rumos do Tapajós: afluyente atarracado. (*Suspensão*). A vó nos levava às distâncias em chão úmido de folhas secas. Só estilhas de sol raiavam nas frestas que se abriam entre as folhas das árvores imensas. Tínhamos medo de sucuris e onças, por isso a vó nos guiava com uma espingarda. Mas quando avistamos o Tapacurá era só festa o Tapacurá. Corríamos na terra vermelha da mata entre os troncos das árvores e nos escondíamos nos troncos das árvores meio aos cipós. A avó pescava às margens do Tapacurá. Só voltávamos para casa quase noite, fim de tarde. Quase que não queríamos partir. Queríamos sempre o Tapacurá. Mas a vó dizia: Noitinha é perigosa a mata, Dezuó. Precisamos partir. Era numa tristeza que eu ia embora. Numa tristeza que via ficar para trás, no breu, a mata, o Tapacurá. Retornaremos um dia, Dezuó – dizia a vó. Um dia voltaremos e veremos, de perto, o Tapacurá, pés de andiroba, angelim-pedra, figueira mata pau, embaúbas, ouriços de castanheiras. E outra vez – sempre – o Tapacurá. (*Suspensão*). Dezuó. Só um anejo. Homem repartido. Ancião das tardes intranquilas. (*Suspensão*). Que contas hoje, Dezuó? Pergunta outro anejo. Não conto nada. Só silêncio. E o fim do mundo? Pergunta outro anejo. O mundo não finda. O que finda

são as gentes. As manhãs. Mas se findar o mundo... ah, o mundo há de findar boquinha da noite. Dos rumos de São Luís do Tapajós, de Jatobá, Chorão, Rio Jamanxin, Caí, Dos Patos ou Jardim do Ouro, acima de Itaituba, do alto do rio, as águas da usina vão levar terras e casas. (*Deuzó assopra o apito*). Águas afoitas levarão redes, canoas, capelas, sinos, bengalas. Tudo que é mundo dormirá debaixo das águas da ganância, ânsia de ter posse. (*Deuzó assopra mais forte o apito*). Antes era só lamparina, mãezinha. Nada de lâmpada. Nada de fiação. Nada de eletricidade. Mas menino quer televisão, mãezinha. Água gelada. Calça em azul tergal passada a ferro. Algodão cru desamarrotado. Menino quer telefone, mãezinha. Computador. Videogame. (*Suspensão*). Dezuó. (*Dezuó acocora sem forças*). Mas ali é a Igrejinha de Santa Rosa. Mas ali vamos rezar um Padre-Nosso, um Creio em Deus Pai, uma Salve-Rainha. (*Suspensão. Como se conversasse com a mãe*). Dorme, filho. Dorme um tanto na rede, filho. Descansa que lá vem barco. Barco vai a Itaituba. Sabe, filho? Sabe que as flores do andor de Santa Rosa são jacintos do campo, aqueles que busquei ao meio dia? Pois são, filho. São jacintos do campo as flores do andor de Santa Rosa. (*Como se perguntasse à mãe*). E o pai, mãezinha? Que foi feito do pai? (*Suspensão*). A mãe acende uma vela. Chora. Reza. Só murmúrios da mãezinha. (*Suspensão*). O pai foi construir barragem. Agora o pai é peão de hidrelétrica. Deixou de plantar macaxeira e andar a cavalo. Não vai mais adentrar aquele arrozal sofrido. O pai foi construir barragem. Barragem vai trazer progresso. Luzeiro. Ninguém mais vai dormir no escuro. Esta gente pobre vai tomar jeito. Vai ser civilizada. O pai foi construir progresso. O pai não é mais destes lados, campesino. Trabalhador de enxada. Mequetrefe. Migrante da Transamazônica. Gente das beiradas do Tapajós. (*Levanta-se. Diz com orgulho*). O pai agora tem uniforme. Hora de entrar. De sair. Hora de acordar. De dormir. O pai agora tem patrão. Tem carteira assinada. Assalariado o pai. O pai terá casa nova. Automóvel. Televisão. A mãe nunca mais vai labutar no arrozal. Dezuó terá roupas de tecido bonito e carrinhos e soldadinhos de chumbo. (*Entristecido*). Mas a casa de barro parece vazia sem o pai. Só se avista a mãe sozinha e os quatro meninos: Aurora, Dezuó, Beto e Mariinha. (*Suspensão*). Dezuó, vai mundo afora. (*Olha ao longe. Põe as mãos na cabeça*). Há berro de gente por todo canto. Rosto de gente suada. (*Suspensão. Um riso demorado*). Gostava mesmo era do vó Moacir que preparava farinha, daquelas farinhas grossas, de puba, de mandioca braba. (*Suspensão. Toma água de jamuru*). Tem gosto de febre a água deste jamuru. Tem gosto de quem viveu tanto que nem sabe para onde seguir. Dilúvio. (*Suspensão*). O padre disse na missa, lá na Igrejinha de Santa Rosa, que hidrelétrica é coisa do capeta. Só os ricos é que ganham.

Vai pôr a Vicinal do Vinte e Um debaixo d'água. A professora lá no grupo escolar escreveu com giz numa lousa: Hi-dre-lé-tri-ca. Diacho de palavra feia. Disse que tudo o que é nosso vai ficar submerso e a gente vai morar numa vila feia na cidade. A gente vai embora da Vicinal do Vinte Um e tudo aqui vai acabar para sempre. Só o banzeiro e a inundação vão restar. (*Busca no alforje um punhado de terra*). Um pouquinho de terra na mão. Foi Nossa senhora que trouxe. São José carregou nos bolsos. (*Suspensão*). Terra não é mais nossa, mãezinha. Quintal alagou. Rabisco de menino apagou no tempo sem nome. Deus é só um sopro distante. Deus não existe, nem no escuro do sono. Diz isto não, filho. Deus castiga. Dorme, filho. Dorme um tanto. (*Cantiga de ninar*). Mas quando chegar a hora, a hora de ir embora, será que cabe tudo no pau-de-arara? A gente não pode esquecer-se de nada, mãezinha. (*Deuzó assopra o apito com força*). De nada, mãezinha. (*Suspensão*). Às vezes sei de tal maneira que me arrependo. Esqueço um tanto e guardo, um troço doído, só o que invento: banzeiro. Para trás daquela ilha, miúda que é a ilha, é para lá que fica Aveiro, Santarém: o Rio Amazonas. (*Olha com um binóculo*). É para lá, atrás daquela ilha, que fica o mar. (*Olha ao redor. Sente gotas de chuva nas mãos*). Hoje é amanara, Dezuó. Dia chuvoso. Dilúvio. É preciso aquietar nas águas. Hoje homem que se preze não adentra a mata. É preciso aquietar debaixo duma cabana de palha ou numa casa de barro ou numa embarcação. É preciso deixar dormir o corpo aturado. Só gosto de café na boca. O benzimento da chuva, em anúncio, feito goteira germinará no céu, nas janelas abertas. Lá fora segue interminável a procissão de sempre, cortejo das horas. Agora, os meninos vão com guarda-chuvas. As asas brancas de Dezuó, vestido de anjo, já estão sujas de barro vermelho. Apagaram-se as velas. Mas resta a cantiga. Abatida, às vezes, a cantiga. Escuta. (*Põe as mãos na cabeça*). É doída a cantiga. Traiçoeira. A via-crúcis é tão triste, Deus do céu. Uma lança ardida. (*Suspensão*). Ouvi lá no campinho de futebol. Os meninos disseram assim, meio em silêncio. Não podiam dizer alto. Jaciara virou mulher da vida. Tomou batom e pôs nos beiços, batom vermelho. Pôs umas roupas compradas na cidade e foi na estrada. Seguiu caminho fácil. Foi o que disseram. Vive por aí enrabichada com peões da hidrelétrica, dança uns bregas lá na corruptela, nas beiradas do Tapajós. Bebe até cachaça. Cachaça arde quando a gente bebe. Jaciara virou puta, não sabe? Disse o Amiraldo. Foi expulsa de casa. (*Suspensão*) Já viste uma puta, Dezuó? Perguntou o Amiraldo. Sabe que fazem os homens n amoita com uma puta? Sei não. Nem um tanto. (*Suspensão*). Era menina duns treze anos Jaciara. (*Encontra no alforje uma foto de Jaciara*). Afoita. Cor de jambo. Cunhã mais bonita da Vicinal do Vinte e Um. (*Suspensão*). Por vezes volto, por

vezes vou. (*Suspensão*). Tenho destroços do tempo. Estão sepultados aqui, sob meus pés, no que restou da terra: estilhaços. São cinzas, Dezuó. (*Dezuó põe cinzas sob os pés*) É como se carregássemos os mortos todas as horas. E eles pesam tanto e tanto. Um suspiro. (*Suspensão. Diz em contentamento*). Quando crescer, mãezinha, vou casar com Jaciara. Terei filhos, muitos filhos com Jaciara, mãezinha. Que a calma, mãezinha, se espalhe na têmpora da ventania: ciclone. (*Suspensão*). Assim. Breu. Dormir na rede. Calor da noite. Só o barulho miúdo dos besouros. Nudez de Jaciara a levar Dezuó para a nudez das águas. Nudez de Jaciara a abrir banheiros nos olhos de Dezuó. Rapto. Cafuné no cabelo negro de Jaciara. Corpo de Jaciara: corpo de Dezuó. Jaciara num vestido de algodão cru. Um buquê de jacintos do campo. Uma fotografia defronte da Igrejinha de Santa Rosa. Jaciara grávida. (*Suspensão. Agonia-se*). A puta da hidrelétrica agora é a tua mulher. (*Suspensão. Diz em contentamento*). Vai nascer o menino, Dezuó. Chama Dona Sebastiana, parteira do outro lado do rio. (*Suspensão. Agonia-se*). A puta da hidrelétrica agora é a tua mulher. (*Suspensão. Diz em contentamento*). Só o choro leve do menino recém-chegado. Só o choro, a cantiga da procissão lá fora. Ao longe, Santa Rosa a esboçar um riso no andor. Nasceu o menino, Dezuó. Lá, ao longe, o menino nos braços de Jaciara: amopira, precipício. (*Suspensão. Agonia-se*). Deus nunca que pisou os pés nestas terras. Nunca que andou por cima destas águas. (*Suspensão*). Acorda, filho. Disse a mãezinha. (*Chama a si mesmo*). Dezuó. Abre devagar a vista. Não esquece este dia. (*Suspensão*). Teu pai morreu, filho. Deu hoje o último suspiro abaixo dum muro de 36 metros o teu pai. Na imensidão da barragem. Entre ferros, filho. Estacas. Cimento. Amparado por ninguém. Só os outros peões de hidrelétrica como ele, conhecidos aqui da Vicinal do Vinte e Um, é que acudiram o corpo morto do teu pai. Esfarrapado na imensidão da barragem. Um cisco de gente. Mais nada. Silêncio. Mãos suadas. Luzeiro não adianta de nada. Ventilador de teto. Geladeira. Usina movimentando o mundo. Teu pai morreu, filho. (*Suspensão*). A lembrança mais doída do tempo antigo é do pai indo embora. (*Suspensão*). O pai, Genésio: Abaetê: pessoa boa, pessoa de palavra, pessoa honrada. (*Suspensão*). Da janela da casa de barro olhava o pai subindo a colina, só via as costas do pai partindo. Foi trabalhar na hidrelétrica. Queria ganhar dinheiros. Era dura por demais a vida campesina. Muito plantio de arroz e nenhum tostão. Só sacrifício. O pai num domingo subiu a colina e foi ao campinho de futebol. Lá jogou bola com os homens da Vicinal. E de lá mesmo partiu. Foi-se construir barragem. Ganhar o mundo. Outras venturas. Seguiu noutras azinhagas: hidre-lé-tri-ca. (*Suspensão*). O pai foi embora, mãezinha? A mãezinha não respondia.

Ficava calada. Sofria a mãezinha com a partida do pai. O pai nunca voltava. *(Suspensão)*. Um dia o pai e a mãe no arrozal. O menino quieto no meio da plantação. Só silêncio no meio da plantação. O pai e a mãe colhiam arroz. Era preciso secar o arroz e depois pilá-lo. Restava o arroz branco. Cuscuz. Meninos sentados à mesa. Beto era o que comia mais. Mariinha menos. Aurora nem mais nem menos. Mas Dezuó, como Beto, comia todo o cuscuz de arroz que sobrava. *(Suspensão)*. Soube um dia: teu pai foi embora. Também vamos embora da Vinte e Um. Morar onde, mãezinha? Não se sabe, filho. É preciso ir e voltar tantas vezes. Dizia a mãezinha. *(Suspensão)*. Pr'ali se volta, mãezinha. Não se sabe, filho. Não se volta pr'onde se é triste. Mas dali se teve tanta alegria, mãezinha. Não se sabe, filho. Nunca se sabe quando se tem tanta tristeza. *(Suspensão)*. Às seis horinhas, uma cigarra. Às seis horinhas uma cigarra anunciava o fim do dia. *(Suspensão)*. Será que cigarra é mais bonita que andorinha-pequena-de-casa? Não se sabe, filho. Mas o mundo, o mundo é bonito, mãezinha. O mundo é bonito. *(Suspensão)*. Teu pai morreu, filho. Hoje é amanara, Dezuó. Dia chuvoso. Dilúvio. *(Suspensão. Põe na cabeça o capacete de quando o pai trabalhou na hidrelétrica)*. A casa quase que não cabia tanta gente. A sala cheia. Janelas abertas. O povo da Vinte e Um veio velar o corpo do pai. Os peões da hidrelétrica estavam todos lá. E eram tantos. No meio do rosto só se via nos olhos deles uma lágrima envergonhada. Era como se dissessem numa reza em sussurros: podia ser eu. E era. Todos tinham morrido um tanto naquelas horas de cisma da chuva. O caixão fechado. Não se via o semblante moreno do pai. A barba crescida. O cabelo encaracolado de caboclo que era. Não se via nada. Do pai restou um caixão e umas flores murchas. Um troço esquisito no meio da sala. Os meninos todos choravam sem entender que daquele dia em diante nunca mais teriam o riso do pai e o cheiro de arrozal tomando conta da casa de barro. Descalço, debruçado na janela, do lado de fora da casa, Dezuó rezava diante dos olhos partidos do pai. Por vezes, olhava em pedaços uma pintura num quadro antigo. Uma pintura, acima do caixão, como se testemunhasse em silêncio. Uma pintura com escritos em letras grandes em negrito: *A arca. Deus anuncia o dilúvio*. Aparentava uma casa grande de madeira a arca. Dezuó sentia inveja das meninas sentadas na relva. Quietas elas olhavam. Dezuó não entendia como Noé conseguiu reunir tantos animais. Por que as andorinhas-pequenas-de-casa ficavam por último na fila dos bichos? Lá, longe, iam embora, os animais e as meninas. Só voltariam quando terminasse a chuva e voltasse o sol. *(Suspensão)*. Teu pai nunca mais vai ensinar a fazer arapuça, Dezuó. Montar a cavalo. Laçar boi no curral. Pescar. Esperar caça brava no meio da noite. Acender fogueira. *(Diz*

a si mesmo). Teu pai morreu, Dezuó. E tua mãe morreu um tanto. E teus irmãos também. (*Suspensão*). Hoje é amanara, Dezuó. Dia chuvoso. Dilúvio. (*Suspensão*). A procissão tomou feitiço no chão molhado da casa de barro. A mãe. Os avôs. Os irmãos seguiram na frente. Os peões alternavam no carregamento do caixão até o cemitério às margens do Rio Tapajós. Caminhavam no meio da chuva. (*Olha ao longe.*) O pai segue agora o apecatu, o bom caminho. Leva consigo um alforje, um jamuru e um jamanxin. O pai agora é andejo de terras nunca vistas. O pai agora não tem mais uniforme. Hora de entrar. De sair. Hora de acordar. De dormir. O pai agora não tem mais patrão. Nem carteira assinada. Não é mais assalariado o pai. O pai agora é navegante numa barca miúda. Vai adentro da correnteza do Tapajós. (*Suspensão*). Dentro do cemitério só se via as mãos dos peões que enterravam o pai. A mãe ao longe. Dezuó, menino ainda, ao lado da mãe. Velas acesas. Velas molhadas de chuva. Velas apagadas. Hoje não tem trabalho, disse Azaro, o mais velho dos peões. Nem hoje, nem depois. Nem que a gente passe fome, não há mais construção de barragem. Hidrelétrica nenhuma será feita no chão dos nossos mortos. Nem de São Luiz do Tapajós, nem de Jatobá, Rio Jamanxin, Chorão, Caí, Dos Patos ou Jardim do Ouro. (*Suspensão*). Mas é tarde, sussurrou a mãezinha. (*Suspensão*). Hoje é amanara, Dezuó. Dia chuvoso. Dilúvio. (*Suspensão*). As águas já vêm, numa cavalaria. As águas da hidrelétrica vêm e tomam nossas casas todas. Como estas águas que se derramam dum jamuru goela afora para matar a sede. Já está feita a barragem. Gente da Vila de Pimental, Aldeia Nova dos Mundurucus e outros povoados serão expulsos de suas terras. Vão todos, num pau-de-arara, arca em desatino, ao inchaço da cidade: anhapoã: presa de canino. (*Suspensão*). Quase noitinha. Fim de tarde. Dezuó, em cima do pau-de-arara, parte noutros rumos, olha a Vicinal do Vinte e Um inundada pelas enchentes da usina hidrelétrica. (*Suspensão*). Dum dia que foi Dezuó diz: agora. Mais vezes. E outras tantas. Força que ancora toda hora de agrura. Seguir rumo de tudo que vai e vem: isto é vida. Não é contentamento. Nunca. Dum ficar aqui ou acolá é que tomo um gole d'água. É sede. Não. É só partida. Olho se assenta no movimento do banzeiro. Águas do Tapajós seguem nos rumos do Amazonas. Águas do Amazonas seguem nos rumos do mar: (*Explosão*). pororoca. Os braços se confundem com os remos. Os dedos se confundem com o vento do pau-de-arara em movimento, poeira: Transamazônica. Aos poucos, dentro dos cílios, dentro das pálpebras, tudo se despe como se o corpo, franzino que é o corpo, seguisse nu pela estrada: Jaciara. Não resta mais nada. Só uns cacarecos do que juntamos. Fotos velhas de quando menino. (*Chama a si mesmo*). Dezuó. Um sussurro vem das águas, dentro de mim. Dezuó.

(*Espanta-se*). Este é meu nome. Ainda tenho um nome. Mas isto não é um nome. É um grito. (*Chama pelo próprio nome como se alguém olhasse ao longe*). Dezuó. (*Suspensão*). Dezuó. (*Suspensão*). Dezuó. (*Acalma-se aos poucos*). É só uma reza. Muda. (*Suspensão. Encontra no alforje o rosário da mãe*). Tão bonita que era a mãezinha. (*Suspensão*). Neste instante é pedaço menino e pedaço andejo já velho que aprecia as águas. Lá, aquilo que enxergo ao longe, é vazio que restou convertido em raptó: terra inundada. Só se enxerga, meio às águas, a ponta da cruz da Igrejinha de Santa Rosa. Não resta mais casa de barro, fogão a lenha, campo de futebol, casa de vó Alzira e vô Moacir, casa de vó Ana e vô Otávio. Mata se perdeu. Estrada agora é testamento antigo. Toda a gente da Vicinal do Vinte e Um foi embora, afora nos tempos. Não resta a terra que era. Hoje é terra partida. Arrozal dormiu lá dentro das águas. (*Suspensão*). Foi hidrelétrica não foi, mãezinha? Adentraram a Vinte e Um com tratores, máquina de zumbido afoito, e construíram hidrelétrica dentro do rio. Não foi, mãezinha? Foi, meu filho – diz a mãezinha entristecida. E, agora, mãezinha, não se tem mais terra, mais casa. Aonde se vai, mãezinha? Pau-de-arara vai seguir adiante, sempre sempre? É só isto, mãezinha? Reza, filho. Reza um pouco. Diz a mãe. Mas Dezuó ganhou corpo embravecido. Dezuó entende o que aconteceu à sua gente. Dezuó guarda consigo o semblante de Mariinha, pequena ainda, a irmã caçula. Dezuó guarda consigo as peraltices de Beto, o irmão do meio. Dezuó guarda consigo as pipas de papel encanecido feitas por Aurora, a irmã mais velha. Os irmãos ajuntados dentro do pau-de-arara. Dezuó olha ao longe a Vicinal do Vinte e Um debaixo das águas, levada pela construção da usina hidrelétrica. Dezuó não esquece. (*Suspensão*). Não rezo não, mãezinha. Não rezo mais não. Nem um tanto. Que reza não é alento. (*Cai do teto, inicialmente aos poucos, pedaços de ossos misturados a pequenos brinquedos de Dezuó*). Deus não traz de volta plantação que era nossa, terra batida ao redor da casa de barro. Deus é usina atroz, armada em água, que leva a terra, a casa e a vida das pessoas. (*Luta consigo*). Chega. Digo. Desdigo. Temo. Só resta a guerrilha das horas andejas. Deus é uma espingarda que atira longe, adentro do precipício. Um vão entre o mar e o estirão. Espora. Deus é o dilúvio que inunda o mundo e as pessoas: fome que não passa. Deus é uma cicatriz que arrebenta na pele feito tatuagem. (*Suspensão. Debate-se*). Não. Não posso. (*Suspensão*). Águas já estão acima dos joelhos. Chegam ao pescoço. Deus nunca que teve um pouco de pena dos que sofrem, desta gente que parte no escuro das estradas sem rumo algum. (*Suspensão*). Dezuó, já naveguei tanto. Já remei tanto. Já vi tanto deste mundo que nem sei mais onde ancorar a minha dor. (*Suspensão*). A vida é

uma arapuca pronta para derrubar as gentes. (*Suspensão*). Deus é voz traiçoeira pronta para espreitar os pássaros: andorinha-pequena-de-casa. Deus vem e leva e derruba aos poucos, Dezuó. Não tem pena desta gente pobre das vicinais, das ribeiras do Tapajós. (*Suspensão*). Não quero pena. Nem um tanto. Quero a poeira da tarde, o barro e a febre. Quero adentrar a mata, o chão úmido da mata. (*Suspensão*). Deus mora na mata. Dorme na mata. Deus é bom, Dezuó. Disse a mãezinha. Os homens é que são maus, atrozés. Abusam o tanto que podem na gana de ter mais de um pedaço das coisas. Deus é o silêncio de agora. (*Dezuó olha longe*). Escuta, filho. (*Suspensão*). Não, mãe. Deus é serpente traiçoeira pronta para o bote. (*Suspensão. Debate-se*). Não. Não posso. (*Suspensão*). Águas já estão acima dos joelhos. Chegam ao pescoço. (*Suspensão*). No repente, só os ossos do corpo, acumulado do que restou. Ossos feito brinquedos: cavalinhos e boneca. Espectros do que ficou. Espectros do que não coube na mala. (*Assusta-se. Encontra uma flauta no amontoado de ossos*). Uma flauta. Osso endurecido que resiste à refega: fóssil da Terra do Nunca, santa e prometida. (*Toca a flauta. Sussurra*). O mundo devia ser só dos meninos. (*Suspensão*). Só breu, mãezinha. (*Dezuó chora. Acende um luzeiro*). Nenhuma lamparina para alumiar a noite escura. Nem vaga-lume. Nem claridão de fogueira. Só maquinaria. Ferro. Andaimés. Mas a casa era de barro, mãezinha. O rádio era de pilha. A reza era sussurro. (*Suspensão*). Escuta, filho. Escuta a reza, filho. Diz a mãe. (*Suspensão*). Segue adentro, na estrada, a procissão para Santa Rosa. O andor florido. Os irmãos vestidos de anjo: Aurora, Dezuó, Beto e Mariinha. O vô Moacir e o vô Otálio vão à frente. Levam o andor de Santa Rosa. Pesa pouco o andor, mãezinha? Pesa muito, filho. Só quando menino crescer é que menino vai levar andor. Diz a mãe. (*Suspensão*). E o pau-de-arara, adiante nas estradas vai o pau-de-arara. Toda a gente amontoadá. O pau-de-arara aquietá-se numa paragem. Aqui é a cidade, filho. A cidade é feia. Diz Dezuó. Mas tem televisão, mãezinha? Pergunta o menino. Claro que tem, filho. Claro que tem televisão. Diz a mãe. (*Suspensão*). Agora, será preciso trazer tudo para o chão. Todos os cacarecos da vida. E tudo, tudo mesmo, será recomeço sofrido, revoada. Malas de couro curtido. Lá: uns vestidos, umas camisas, umas calças. Flor do campo para perfumar. A máquina de costura da avó Alzira amarrada na carroceria. As painéis de alumínio. Os potes de barro. Foices. Facões. Enxadas. Chapéus de palha. Jamanxins tantos. E este jamuru, antigo este jamuru. Com águas de menino. Águas que me levaram. E levam. Águas que cobrem a Vinte e Um. (*Suspensão*). O que fazer com isto tudo agora? Não serve de mais nada. Talvez só lembrança. A cidade é terra dura. Não há enxada que cave a terra dura

da cidade. *(Suspensão)*. Hoje é amanara, Dezuó. Dia chuvoso. Dilúvio. *(Olha com um binóculo)*. Mas hoje, olha-se da fresta da janela um cisco no céu. Finda a chuva. A inundação cessa. A cobiça desenfreada dos homens e as hidrelétricas dormem para sempre. As águas voltam para dentro da terra e as gentes da Vicinal do Vinte e Um chegam com o andor, adentram a Igrejinha de Santa Rosa e começam a nova cantiga. Finda a procissão, filho. Os meninos correm lá fora, no barro do mundo. Os meninos vão e vem no barro ainda molhado. E riem e brincam e riem e brincam. *(Suspensão)*. Agora, a janela está aberta, escancarada. A mãezinha balança a rede com o menino dentro da casa de barro. O menino dorme com o acalanto da mãe. Lá dentro a mãe banha o barro branco num balde com água. Lá dentro a mãe lava o barro no chão e o chão fica branco como o barro. Um piso bonito e branco como as paredes da casa que também são de barro. *(Suspensão)*. Da janela, avista-se ao longe, o arrozal crescido. Logo o pai e a mãe colherão mais e mais arroz. *(Suspensão)*. Vó Ana dirá lá fora: Dezuó, é hora de voltar à mata nas beiradas do Tapacurá. *(Suspensão)*. Os dias acenderão dentro das mãos e logo Dezuó será homem crescido. Terá força para levar o andor de Santa Rosa *(Suspensão)*. E outros tantos caixões. *(Suspensão. Diz como se anunciasse a alguém ao longe)*. Dezuó, lá vêm os primeiros raios de sol. Lança a âncora, Dezuó. *(Suspensão)*. Neste instante, Dezuó levanta aos poucos até ficar em pé na embarcação. Dezuó avista da janela afora, em anúncio de tempo firme, a andorinha-pequena-de-casa que voa na imensidão. A andorinha traz uma folha de samaúma, árvore grande da floresta. Dezuó é tomado de contentamento. Um riso afoito brota no semblante de Dezuó. *(Suspensão. Põe as mãos na cabeça depois, surpreendido, abre os braços)*. Hoje é o primeiro dia *(Riso demorado)*. Estio. Princípio de tudo.

Claridão. Cai a luz aos poucos. Breu. Ouve-se no escuro a flauta de Dezuó. Projeta-se a imagem de uma andorinha-pequena-de-casa que voa na imensidão.

Fim.

QUANDO A VIDA ME DRAMATIZA NO PALCO:
UMA TRAVESSIA DE PERDAS¹⁰³

Wlad Lima¹⁰⁴
gordawlad@yahoo.com.br

Nesta fala de hoje, meus dois grandes objetivos são: em primeiro lugar mostrar um pequeno portfólio, apresentando a minha história de vida como atriz; e em segundo lugar, refletir um pouco com vocês sobre a história de vida do ator levada à cena por diferentes procedimentos de criação através de três espetáculos que destaco do meu portfólio para fazer essa reflexão, autoficcional e autopoiesica, se assim posso denominar esse ato.

O portfólio, além de demonstrar que venho trabalhando muito – o portfólio trata apenas dos meus trabalhos na função de atriz; exerço outras funções (diretora, cenógrafa, pesquisadora e dramaturga), como tantos artistas da cena nesse país – mostra também as modificações sofridas em meu corpo e alma, no exercício desse ofício.

Sempre me autorizo a falar em primeira pessoa, assumido toda implicação previsível, por natureza, desta qualidade de relato, extremamente pessoal.

Vamos ver juntos o portfólio

¹⁰³ Este texto foi comunicado no VII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida, realizado no período de 24 a 27 de maio de 2017, no Teatro Universitário Cláudio Barradas. Além de ter caráter autobiográfico, o ensaio comporta um portfólio de atriz de Wlad Lima, parte de sua trajetória artística.

¹⁰⁴Wlad Lima é atriz, diretora e cenógrafa de teatro. Mestre e doutora em Artes Cênicas junto a UFBA. Tem estágio de pós-doutoramento em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro, Portugal. Atua como professora-pesquisadora na Escola de Teatro e Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes, ambos do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. Atua como artista cênica no *Grupo Cuíra do Pará* e no *Coletivas Xoxós* e como artista visual no *Brutus Desenhadores*. Administra o *Bufa – Teatro de Bolso da Cidade Velha* e o *Dom Coletivo – Ateliê-residência*, ambos na cidade de Belém do Pará.



Wlad Lima (1961 -)



Nossa Cidade – Etdufpa 1979



O Papagaio – Etdufpa 1980



Problemas Educacionais – Etdufpa 1986

Escola de Teatro e Dança da UFPA
Espetáculos de Formação de Ator/Atriz



1979



1980



1986

três personagens masculinos



Verde Ver-o-peso – Grupo Experiência 1981



De pé a pé, não vamos a pé
Grupo Cuíra do Pará 1982

O BOTO

Um espetáculo aberto e que, segundo o grupo, é inacabado

Um retorno esperado por muitos acontece hoje, no Teatro da Fax: até o dia 12 o público de Belém poderá ver outra vez a peça "Foi Boto Sinhá", de Eódyr Proença, montagem do Grupo Experiência sob direção de Geraldo Salles. As músicas são de Waldemar Henrique e Roberto Ribeiro.

Em Campina Grande o espetáculo conseguiu um grande sucesso de crítica e de público, juntamente com "A Arvore dos Mamulengos", espetáculo apresentado pelo Cenra, e "Mulher, Mulher", apresentado por um grupo de Espírito Santo. Mas o que realmente ficou do festival para grupo? Geraldo Salles é quem fala: "Nós sabemos que o festival é uma instituição falida, mas tem o lado positivo que é o intercâmbio cultural, além de ser uma oportunidade de mostrarmos nosso trabalho lá fora. Artisticamente não acrescenta nada, mas a simples saída de Belém, é um fator muito positivo".

Para Paulo Fonseca, que interpreta Pedro, na peça, melhor ainda foi a receptividade em relação ao grupo e ao espetáculo: "Uma coisa que foi positiva foi a situação do júri popular e o "Boto" foi apontado pelo público como o melhor espetáculo". E Cláudio Barros acrescenta: "A participação do júri popular foi uma coisa que funcionou plena-

mente. Em festivais anteriores era instituído o debate que, na verdade, não levava a nada. Nunca se discutia o que era proposto".

Num consenso geral o festival serviu apenas para uma troca de experiência.

Em Campina Grande o "Boto" foi com duas cenas novas para alongar um pouco o espetáculo que era consumido em apenas uma hora.

Geraldo: nós trabalhamos mais a figura de Pedro que, na verdade é o centro de toda história. O Pedro usa a lenda, o boto, para seduzir as mulheres e isto não ficava muito explícito. Agora nós acrescentamos duas cenas que reforçam esta idéia".

Cláudio: O espetáculo cresceu muito e isto à força de muito trabalho nosso. (Geraldo faz um parêntese: uma ressalva que eu faço aqui é que o autor do texto não considera como uma obra acabada e sabe das deficiências). Cláudio retorna ao que falava: Uma coisa que nós não estamos preocupados é com mensagens do texto e quando nós resolvemos montá-lo sabíamos das coisas que estavam muito incompletas nele. Mas um texto pode ser transformado e acho que conseguimos isto. Já houve muita discussão e preocupações em discutir o homossexualismo do boto, de desmistificação da lenda. Nós fizemos um

espetáculo bonito e era o que nós queríamos, transformá-lo numa grande festa.

Paulo Cunha: eu, pessoalmente, nunca gostei do texto. Para mim o teatro tinha que assumir uma proposta mais profunda. Mas agora o "Boto" se transformou e está chegando onde eu quero. A montagem me permitiu saber, por exemplo, as origens da lenda e o espetáculo mostra isto.

A descoberta do texto foi sendo feita gradativamente por cada ator e pelos mais diferentes caminhos. Jorge Brito, por exemplo, diz que começou a gostar do espetáculo depois que ele foi musicado. Ramald Hergmann acha que o espetáculo deve ser curto.

Em torno do texto, se há expectativas fora, há dentro do texto. A lenda cria expectativas. Em Campina Grande os grupos do Pará, pelo tipo de texto e de linguagem, se tornaram coisas importantes. Quem fala disso é Geraldo: "Essa expectativa que tanto falam e que muita gente não acredita é seria. E nos devemos isso ao Cláudio Barradas. Ele foi quem criou este comprometimento em torno dos grupos do Pará. E, modesto à parte, está sendo sustentado pelo Experiência. Uma das coisas mais marcantes e que sempre é lembrada, foi a montagem de "Mãe d'água".

E nessa onda até o conjunto de carimbó do mestre Venâncio fez um grande sucesso e foi contratado para tocar em alguns bailes.

Agora o Experiência está de volta a Belém, em curta temporada. Depois o espetáculo fará parte do repertório do grupo e será apresentado em colégios. Geraldo Salles finaliza: gostaria que Freud, Jung fossem nos assistir para ver se conseguiriam alguma explicação lógica para o nosso boto.

"Foi Boto Sinhá" começa às nove da noite e os ingressos vão custar 500 cruzeiros.



Depois do sucesso no festival, "O Boto" volta ao cartaz hoje.

Foi Boto, Sinhá – Grupo Experiência 1982



Meio metro de metrópolis
Grupo Cuíra do Pará 1983



Gudibai Pororoça – Grupo Experiência 1983



Momento de "Aquém do Eu Além do Outro". Foto de Mariano Klautau Filho.

Grupo Cuíra do Pará mais uma vez em cena

"Aquém do Eu Além do Outro", é o resultado da gara e força de vontade de um grupo novo que luta por seu lugar no cenário artístico local. O grupo Cuíra do Pará, que até agora realizou apenas dois trabalhos (De pé a pé vamos de pé" e "Meio metro de metrópole"), mas que conta com artistas experientes, remanescentes de outros grupos teatrais.

O espetáculo vem sendo montado há apenas dois meses, já que anteriormente o grupo se preparava para o lançamento de "Hermes Afrodite, trabalho que foi abandonado em favor de "Aquém do Eu Além do Outro", peça que traz em sua temática experiências do cotidiano em torno de assuntos bas-

tantes polêmicos como a violência, morte, sexualidade, e o fantástico.

Luiz Otavio Barata dirige esta criação coletiva do Cuíra, seu primeiro trabalho em teatro depois da extinção da Cena Aberta, e diz que depois deste vai dar um tempo e se dedicar apenas a Federação de Teatro Amador, da qual é presidente.

No elenco de "Aquém..." estão Cláudio Barros, Olinda Sharoni, Vinicius Lima, Paulo Pinto, Sávio Chaul e Antônio Pereira dos Santos. O roteiro inicial é de Fernando Piza e o grupo se prepara para iniciar temporada nesta quarta-feira, no Teatro Waldemar Henrique, com o apoio da Semec e Secdet.

Aquém do Eu, Além do Outro
Grupo Cuíra do Pará 1984



TRONTHEIA, STAITHEIA
Grupo Cena Aberta 1984



Um baile em Hiroshima, logo após a bomba
Grupo Cuíra do Pará 1986



**Alfredinho, quem diria, acabou no Waldemar
Grupo Cuíra do Pará 1987**

O corpo como máquina de guerra na militância



Em *Cena Aberta*
Luis Otávio Castelo Branco Barata

Cacá de Carvalho Um dinossauro perdido numa sociedade moderna

Alison Braga

Com vontade de fazer teatro antes de fazer "homens espaciais", o ator Carlos Augusto Carvalho, ou Cacá — como é mais conhecido — está dirigindo o texto "Senhora Senhora dos Afogados", do teatrólogo carioca Nelson Rodrigues. A peça será apresentada no Teatro da Bahia, em conjunto da Bala da Cia. Cacá foi convidado pelo Grupo Experiência para trabalhar no elenco de Bafins, que leva sua assinatura, mas ele já dirigiu vários trabalhos de teatro e um show de música em São Paulo, onde vive e trabalha atualmente. Especialista no Nacional desde o mês de julho, ele falou sobre sua convivência com o Grupo Experiência, da estética, opções sobre o "fazer teatro", e como quis ser um profissional para o futuro público. Tudo isso, enquanto olhamos o seu Casarão assinado nos dias de hoje, que parece um templo à arte, "que está dentro de nós".



Senhora Cacá, de seu primeiro trabalho, em um momento de uma reunião com a atriz Mônica Maria, 23 anos, e a atriz Mônica Lima, 24 anos, em um momento de uma reunião. Ela tem marido e dois filhos.



Depois de 45 anos fora de Bafins, mais precisamente em São Paulo, Cacá de Carvalho voltou para o Rio de Janeiro. Antes, trabalhou sempre em teatro. Foi mesmo um pouco ator de teatro — que viveu no teatro —, de fato, que acabou se tornando um diretor. Cacá de Carvalho chegou ao teatro depois de trabalhar como jornalista por um tempo em uma revista chamada "O País". Foi lá que conheceu Cacá de Carvalho, que lhe ofereceu um emprego no teatro. "Foi uma época muito boa, porque eu estava em uma situação muito ruim, com um emprego muito ruim", diz Cacá de Carvalho. "O teatro de Bafins ficou muito bom, porque eu estava em uma situação muito ruim, com um emprego muito ruim".

Depois de 45 anos fora de Bafins, mais precisamente em São Paulo, Cacá de Carvalho voltou para o Rio de Janeiro. Antes, trabalhou sempre em teatro. Foi mesmo um pouco ator de teatro — que viveu no teatro —, de fato, que acabou se tornando um diretor. Cacá de Carvalho chegou ao teatro depois de trabalhar como jornalista por um tempo em uma revista chamada "O País". Foi lá que conheceu Cacá de Carvalho, que lhe ofereceu um emprego no teatro. "Foi uma época muito boa, porque eu estava em uma situação muito ruim, com um emprego muito ruim".

Depois de 45 anos fora de Bafins, mais precisamente em São Paulo, Cacá de Carvalho voltou para o Rio de Janeiro. Antes, trabalhou sempre em teatro. Foi mesmo um pouco ator de teatro — que viveu no teatro —, de fato, que acabou se tornando um diretor. Cacá de Carvalho chegou ao teatro depois de trabalhar como jornalista por um tempo em uma revista chamada "O País". Foi lá que conheceu Cacá de Carvalho, que lhe ofereceu um emprego no teatro. "Foi uma época muito boa, porque eu estava em uma situação muito ruim, com um emprego muito ruim".

Senhora dos Afogados – Grupo Experiência 1990

Qual seria sua reação ao descobrir que o melhor amiguinho de seu filho é soropositivo? Se empenharia em separá-los ou a solidariedade falaria mais alto? Apesar de ser um sugestivo tema para um polêmico "Você Decide", foi nessa questão que a Companhia Desnuda Para o Drama se inspirou para montar mais um espetáculo, onde coloca em cena arte a serviço da solidariedade aos portadores do vírus da Aids.

A peça "Namorados da Lua", destinada ao público infantil, é uma realização conjunta do ParaVida e Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua. O texto é creditado como criação coletiva, o figurino é de Anibal Pacha, que também criou os adereços com Jefferson Cecim.

A peça foi montada especialmente para apresentações em colégios e entidades governamentais ou não-governamentais que desenvolvem atividades de prevenção ou atendimento a portadores do HIV.

"A nossa intenção é contribuir para informar cada vez mais as pessoas sobre os hábitos que realmente podem ocasionar em contaminação, pois muita gente tem preconceito por falta de informação", diz Karine Jansen, diretora do espetáculo. "É preciso discutir a questão, se prevenir e educar para a solidariedade", enfatiza.

"Namorados da Lua" fala da amizade entre duas crianças, que resistem ao preconceito inculcado principalmente nos adultos e provam que com demonstrações comuns de carinho como beijo, abraço e outros não se pega Aids. Em cena as crianças Léo, que é soropositivo, que ganha vida num boneco criado e manipulado pelo ator Jefferson Cecim, e Alfredinho, interpretado por Wlad Lima, se relacionam normalmente, brincam com jogos de montar e outros brinquedos que compõem o cenário, até que a mãe de "Alfredinho", vivida pela atriz Maridete Daybes, fica preocupada com os perigos que seu filho

possa correr, convivendo com um soropositivo.

"O espetáculo é formado de cenas que orientam como conviver com um soropositivo".

Para continuar com os projetos de apoio aos portadores do HIV e seus familiares, o ParaVida, organização não-governamental com atuação em Belém há cinco anos, abriu uma conta na Caixa Econômica Federal, para recebimento de doações. Qualquer quantia pode ser depositada na conta de nº 8067914446-1, Agência 1315, em benefício do ParaVida.

Atualmente, a entidade desenvolve atividades de atendimento social com um quadro composto de psicólogos, médicos e terapeutas. As de caráter cultural-artístico envolvem aulas de teatro e dança, além das montagens que vêm sendo encenadas pela Companhia Desnuda Para o Drama, formada por artistas ligados ao ParaVida e alguns portadores do vírus da Aids assistidos pela entidade.

PAULA SAMPAIO



Cena do espetáculo "Namorados da Lua", que pode ser contactado para apresentações em escolas

Namorados da Lua Companhia Desnuda para o Drama 1996



Projeto *Coração Gandaia* da Dramática Cia.
1997/1998



Toda a minha vida por ti
Grupo Cuíra do Pará 2001



www.visiteawlad@saladocorpo.com
2004



Em Carne e Osso - Experimento da Tese
Grupo Cuíra do Pará 2007



Auto do Coração
Grupo Cuíra do Pará 2015

uma travessia de perdas

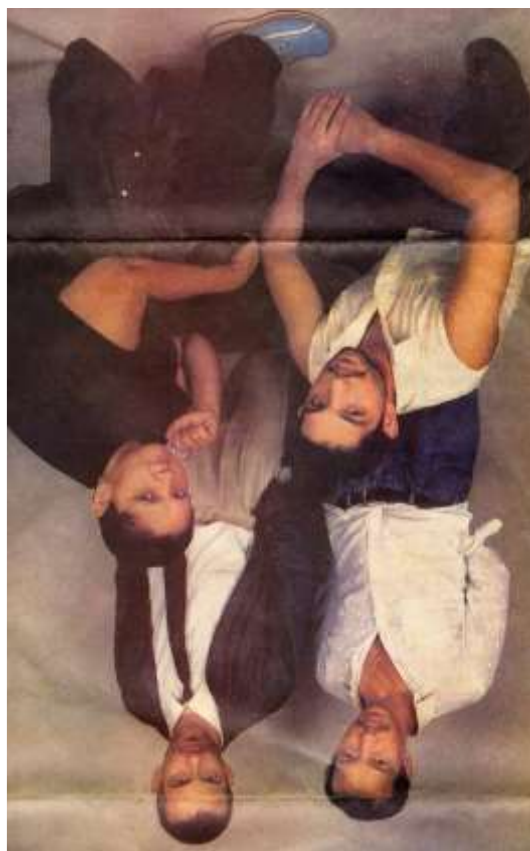


Perder o medo da vida ~~~~~ Perder o medo da morte ~~~~~ Perder o medo de ir de si mesma

Então foi assim...

a gente se transformando pela magia da **cena.**

TALVEZ IMEDIATA EU PERCA MEDO DE IR ARRUJUDO DE CABEÇA PARA BAIXO?
E ME DEIXE FICAR ZONZA?
DEIXANDO O MUNDO ZONZO TAMBÉM



SÓ SEI QUE AGORA, SOU VLADIMIR, SOU UM MULHER DE TEATRO
ESTOU VIVA POR 5 ANOS, FAÇO TEATRO POR 7 ANOS E ESTOU FELIZ POR ESTAR AQUI
E QUERO BRIBRIR PARA O ESPETÁCULO ESSE CORPO QUE ME VESTE
BOM ESPETÁCULO PARA TODOS!

Após vinte anos de carreira, atuando em multifunções teatrais, cheguei ao século XXI, (em 2000) pesando aproximadamente duzentos quilos. Nada excepcional se pensarmos que o palco cênico é um lugar para todo tipo de corpo, seja ele gordo, magro, baixo, alto, amputado, ferido, transformado, modificado etc.. A questão, no meu caso,

talvez fosse a dificuldade de locomoção daquele corpo gordo; deste corpo gordo. Ora, por mais amplo que seja o campo de criatividade do teatro, algo de concreto se apresentava como inibidor à criação: o peso excessivo. Havia, de fato, a impossibilidade de permanecer em pé por mais de cinco minutos.

Durante toda a década de noventa, em face à situação que estava se construindo, comecei a me direcionar mais ao trabalho de direção e formação de atores. Um período de grandes conquistas no campo do conhecimento teatral; diria eu, no desenvolvimento intelectual deste fazer. Me vejo aqui obrigada a tratar, este momento, de forma dicotômica em relação ao corpo e a mente. Havia uma “mente” que avançava e um “corpo” totalmente paralisado. Não posso negar a potência do jogo cênico, no exercício de transformação corporal do ator. O fazer ficcional tem mãos invisíveis que, visivelmente, modelam o corpo do ator, alterando-o radicalmente. Um ator com razoável domínio técnico e que coloca seu corpo-em-vida no palco quer dialogar com o espectador. A cada encontro há por parte do ator, uma gestação contínua e acentuada de energia, que torna o seu corpo, um corpo-presença na cena.

Mas o que fazer com um corpo que perde a flexibilidade da autotransformação? Foi difícil pensar, ou melhor, aceitar que, o meu próprio corpo, não respondesse as exigências físicas do palco. Agora aqui, e com prazer, recupero um falar não dicotômico refletindo que, se existia dificuldades físicas, era evidente também, a existência de dificuldades emocionais e porque não dizer, mentais. Me sentia, como se todos os dias, eu tivesse um encontro mítico com a Medusa. Sempre e sempre, mais petrificada.

Em pleno século XXI, a saída não poderia ter sido outra: as modificações corporais através das novas tecnologias. A ciência aliada não só ao produto artístico, mas diretamente intervindo no corpo do criador. Como atriz, precisei ser criadora e criatura nesta relação arte/ciência. Em 2000, após diagnóstico médico de uma possível amputação das pernas, me submeti a uma operação de gastroplastia. Essa cirurgia consiste na transformação do aparelho digestivo. O estômago é reduzido ao mínimo necessário, ficando apenas com a função de conduzir os alimentos aos intestinos. E é lá, o novo espaço da digestão. Uma nova digestão direta, rápida e imediata. Um possível sistema de eliminação da gordura não desejada.

O pós-operatório foi doloroso, mas surpreendente. A abertura de um espaço de alterações psicobiológicas que a ciência, ainda, não é capaz de dominar. O fluxo imaginário decorrente das modificações corporais deve, com toda certeza, ser matéria

prima para a arte. O corpo modificado gerou e se imprimiu de sonhos, delírios, devaneios, nunca antes produzidos. Havia uma grande quantidade de imagens, que emergiam do inconsciente, acredito. Ou será que posso dizer que meu “novo” corpo maquinava um “novo” inconsciente? Será que era o desejar de uma singularidade? Uma necessidade de reconhecer este novo eu? Existiria um eu?.

Em um período de dezoito meses, atingi o peso de cento e dez quilos. Era como se das minhas costas saísse um ser de noventa quilos. Será que foi esta a sensação de Adão ao perder sua costela? (outra mitologia). O que posso dizer é que eu, era outra! Tive que sofrer uma espécie de reeducação corporal. Controlar forças, modificar andar e gestos, alterar hábitos e, principalmente, descobrir novas sensibilidades e emoções. E é lógico que tudo isso provocou um retorno aos palcos (o eterno retorno da diferença) e uma reorganização para o amor. Muitos e muitos corpos. Pavulagem, me foram muitos assim. Mas foram muitas e muitas “estréias”.

Então chegamos ao primeiro espetáculo em destaque: *Toda a minha vida por ti*.

Um texto pré-escrito. Seu autor, o dramaturgo Edyr Augusto Proença. A dramaturgia possui um tema que aparentemente não tem, na época também não tinha, relação direta com a minha vida. O argumento conta sobre três irmãs, já velhas. Duas delas permanecem solteiras para cuidarem juntas da outra irmã: a Bernardete, a Bebe. Um verdadeiro bebê, nos cuidados. A Bebe, era o que em determinada época histórica se costumava chamar de excepcional. Diria eu que Bernardete era excepcional, em muitos sentidos. Que personagem maravilhosa. E o que foi contracenar com este elenco, principalmente, as meninas? Estas duas atrizes, Nilsa Maria¹⁰⁵ e Mendara Mariane¹⁰⁶. Duas atrizes formadas na primeira turma de teatro da UFPA. É muito poder de vida!

Bom, posso afirmar para vocês que nada disso lembrava a minha vida. Mas ali houve um trabalho de autoficção e autopoiesis: a Bebezinha era cadeirante. Eu estava ameaçada de perder minhas pernas, lembram? A cirurgia havia sido um sucesso, mas

¹⁰⁵ Nilsa Maria é atriz formada na primeira turma do Curso de Formação em Teatro(1964) do então Serviço de Teatro da UFPA. Foi atriz de rádio-novela, de televisão e de teatro. Atua no Grupo Experiência desde a década de 80. Fez grandes participações em montagens do Grupo Cuíra do Pará, sob a direção de Cacá Carvalho.

¹⁰⁶ Mendara Mariane é atriz formada na primeira turma do Curso de Formação em Teatro(1964) do então Serviço de Teatro da UFPA. Foi atriz de rádio-novela, de televisão e de teatro. Fez grandes participações em montagens do Grupo Cuíra do Pará, sob a direção de Cacá Carvalho.

meu corpo estava muito estranho a mim. Éramos dois. O diretor trabalhou exatamente com isso: eu em devaneio sobre uma cadeira de rodas que me ameaçou, ameaçava... ameaça. Viver a Bebe, foi incrível. Minha história de vida agia ali; com ela eu trabalhava. Cada dor, cada medo, cada delicadeza de minha vida eram acionados no palco durante o espetáculo. Tudo em mim era entrega. Mas cada coisa pessoal que eu coloquei ali, foi como um empréstimo para a composição da Bebe; ao ser levado pra cena, recebia uma camada ficcional; era ficcionalizada; autoficção. Também posso chamar o processo de autopoieses. Eu me transformava a cada dia de ensaio e apresentação; eu me refazia.

Chego ao menino Sereno, ou melhor, ao velho menino Sereno. Eu não fiz um destaque em termos de imagem, mas na fala e na escrita, quero fazer: há um menino que retorna sempre. Ora ele é o Sereno, ora é o Marreco, ora é o Alfredinho; ora um ora outro, mas na verdade cênico, sempre o mesmo. E no experimento da tese, foi ele que eu precisei trazer de volta. Olha ele aqui. Um olhar em uma gaiola. Vejam, uma gaiola para um passarinho. Neste espetáculo – não deveria chamar de espetáculo, gosto de chamar de experimento. Um experimento comigo; com os outros criadores da cena (Olinda Charone, Cláudio Barros, Oriana Bitar e Patrícia Gondim) com os espectadores também. Minha história de vida ali fragmentada, desconstruída, polvilhada com cenas de outros autores (Artaud, Luis Otávio Barata, Novarina, Lorca e tantos). Eu assinei a dramaturgia do experimento. Assinava a encenação também. Dramaturgia-colagem de empréstimos e roubos. No jogo cênico, atuando, meu corpo foi totalmente absorvido com uma crueldade estrondosa. Como atriz eu fui sugada. Culpa da encenadora! Ou talvez, da própria dramaturga. Sou tantas, que as vezes sacrifico algumas delas.

Não consigo esquecer um diálogo que tive com um “espectador de mentirinha” – era como chamávamos os que foram assistir nossos ensaios abertos. Ele me perguntou: Wlad, o que há de você nesse espetáculo? Eu respondi: não me pergunte o que há de meu nesse espetáculo. Penso, que você devesse perguntar a si mesmo: que há de mim nesse espetáculo? Ele me respondeu, como se já ouvesse se perguntado: Tem tudo de mim. Aí, eu lhe respondi: tudo de mim também. E nós nos abraçamos.

O procedimento com as histórias de vida nesse experimento foi o de esticar ao máximo o vômito emocional, físico do ator, para depois, colando passagens poeticamente cruéis de outros, diluir o eu, num corpo sem rosto; numa rostidade.

Por fim... Olha o naufrago aí, gente! Ele não se afogou. Esta personagem foi criada por mim. Observo que ela, a personagem, poderia ter sido concebido como um

homem, talvez. Mas não, ela é ela! A personagem é uma mulher, uma mulher lésbica, falando de um amor lésbico.

Aqui a dramaturgia foi literal. Uma verdadeira barbárie. Coisas de Bárbaras.

Eu conto, literalmente um amor, ~~filho da puta~~, que aconteceu comigo. Claro que os procedimentos foram para a autoficção: um amor contado como se passado em um dia, a exemplo das tragédias gregas. Desde o nascer do sol até a morte do dia, o a noite, a madrugada e no raiar do outro dia, nada mais resta. O apaixonado como um naufrago; o amor como um naufrágio. As amigas, a família, o namorado da outra, o sexo, a paixão, o devaneio, o choro, o bar, a cidade, a dor, o mar... Toda uma ambiência de gente e cenários. Tudo isso - em um espetáculo posto na rua, dentro de um ônibus, à público - para que eu aprendesse a rir de mim mesma. E de quebra, ter a oportunidade de sacanear com a cara alheia. Sacanear, que nada! Ao contrário, o que fiz, foi uma bela e dramática declaração de amor em público. E até já publiquei o texto dramatúrgico em livro, com ISBN e tudo. Eu estava podendo... Se estava podendo, escrevi, encenei, publiquei e amei, mas principalmente, aprendi a rir de mim mesma, de uma forma muito bem acompanhada.

Então foi assim... a gente se transformando pela magia da cena.

REFERÊNCIAS:

WLAD, Lima. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. Belém; Edição Independente Grupo Cuíra do Pará, 2005. [1]

WLAD, Lima. **O teatro ao alcance do tato**. Belém; Editora do PPGARTES/ICA/UFPA, 2015.



PROPESP

Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

PROAD

Pró-Reitoria de Administração | UFPA

ICA | INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

TUCB
TEATRO UNIVERSITÁRIO
CLÁUDIO BARRADAS

ESCOLA
DE TEATRO
E DANÇA
DA UFPA



ISBN: 978-85-63189-66-0

978-85-63189-66-0