ANA JULIA MARKO

F(R)ESTAS DA MENTIRA:
Revelações do artifício no processo teatral

São Paulo

2013

ANA JULIA MARKO

F(R)ESTAS DA MENTIRA:
Revelações do artifício no processo teatral

Dissertação apresentada ao Programa de pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro
Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia de Souza Barros Pupo

São Paulo
2013

Nome: MARKO, Ana Julia

Título: F(R)ESTAS DA MENTIRA: Revelações do artifício no processo teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Orientadora:

Maria Lucia de Souza Barros Pupo

_____

À Mimi Kirchhausen e às suas primaveras...

Una vida que empujó y empuja a otras muchas,
no se puede detener.
(Alex Kirchhausen)

TÍTULO:

F(R)ESTAS DA MENTIRA: Revelações do artifício no processo teatral

RESUMO DO PROJETO:

A presente pesquisa se dedica a investigar o artifício cênico enquanto foco de um processo de aprendizagem teatral. Na tentativa do afastamento de uma cena que reproduza a realidade, a evidenciação dos materiais da linguagem torna-se fundamental para diferenciar a natureza do teatro da natureza da vida. Esta dissertação se propõe a estudar possibilidades de manipulação do artifício, buscando novos modos de relacionamento com o mundo. Em uma construção assumida enquanto tal, o acordo firmado entre quem faz e quem assiste, no sentido de estabelecer de que se trata de teatro, permite que formas distintas das cotidianas possam ser descobertas.

ABSTRACT:

This research is dedicated to investigate the scenic artifice as focus of a learning process theatrical. In an attempt to move away from a scene that reproduces reality, the disclosure of the materials of language becomes essential to differentiate the nature of the theater of the nature of life. This dissertation intends to study possibilities of manipulation of artifice, seeking new ways of relationship to the world. In a construction assumed as such, the agreement between those who do and those who watch, to establish that it is theater, allows different forms of everyday can be discovered.

SUMÁRIO

Agradecimentos 1

Apresentação. Uma escola do engano 7

Cap. 1. "Simuladores" e a sala de espelhos 18

1.1 Engano e revelação em justaposição 24

1.2 Khlestakov: um ator que sabe mentir 34

1.3 Disfarce: do eu ao outro 40

Cap. 2. O artifício e seu contrário 51

2.1 Fusca amarelo e cianureto: realidade ou realismo? 55

2.2 A realidade esfregada na cara: autobiografias trocadas 65

2.3 *Danze*!: des-dançando o cotidiano 70

Cap. 3. *Falsedad mal ensayada, estudiado simulacro* 80

3.1 Jóias falsas de Almodóvar 86

3.2 Mães em c(h)oros dissonantes 95

Cap. 4. Deixar-se enganar, deixar-se ser "ignorante" 106

4.1 Vermelho sangue cinza sem graça: artificializar o cotidiano 110

4.2 Sãopaulosburgo: artificializar no cotidiano 114

4.3 Senhora, permita que me exiba? 119

Considerações finais. Engano: uma escola 124

Referências Bibliográficas 133

ABRAÇOS MUITO FORTES, MUITO

Ela nasceu de um casamento entre teatro e escrita. Foi uma gestação alimentada por ensaios e aulas. Por artigos e reportagens. O olhar para a luz, para a cena, para os alunos já circulava pelo cordão umbilical. A escolha da trilha sonora a embalava ainda na barriga e já despertava sua escuta, sua vontade que, como a mãe, substituía a palavra pela música, ela e a mãe: as duas metidas a coreógrafas. Quase nasceu sabendo de cor umas músicas enormes de letras intermináveis que falavam de zepelins prateados. Ela perdeu a conta de quantas vezes viu a mãe escolhendo as músicas. Perdeu a conta de quantos papeizinhos amarelos a mãe anotava o número da faixa e o nome da cena: *#4 Yanni - morte Quixote*. Ela perdeu a conta de quantos CDs se empilhavam nas prateleiras do escritório. Perdeu a conta de quantas vezes sua garganta apertou ao ver a música do papelzinho amarelo sair do aparelho de som da sua casa e tocar num lugar outro, e tocar nos corpos de um monte de gente outra.

Ela cresceu entre duas máscaras de jornal endurecido, um bolo artificial muito convidativo, uma maçã enorme de papel machê, tacinhas de vinho de acrílico, um pano preto gigante com um boneco de isopor em cada ponta, uma coroa de rei de lata, um cetro dourado, um cavalinho vesgo de cabo de vassoura com uma língua de fora feita de estopa, um espanador colorido, um zepelim prateado inflável, um pequeno mural do Marc Chagall, uma família judaica tradicional completa em marionetes, uma chalá[1] feita de espuma, capacetes de guerra encapados com tecido de flores, cinco fuzis de madeira neon, dois guarda chuvas pintados de nuvem, setenta e dois narizes de espuma de clown, cinco chapéus pretos. Às vezes aparecia uma ou outra boneca.

Ela cresceu entre resquícios de cenários e figurinos dos espetáculos da mãe. Brincou com os artifícios. Ora dirigindo a irmã menor em uma encenação cenocêntrica e ultra autoritária, ora improvisando juntas em um jogo livre e horizontal entre todas as partes. Ela não sabia disso, nem a irmã. Ainda bem.

Foi confusa a primeira vez que ela deixou seus teatrinhos de casa e se aventurou a assistir o teatrão da mãe com palcão, publicão e cabinão-de-luz-da-

[1] Pão trançado judaico

mãe-diretora-que-olha-e-controla-tudo-de-longe-lá-do-alto. Foi meio esquisito. Ela quis assistir da coxia porque ficou maravilhada com o camarim! Jamais imaginara que os atores teriam um lugar para se trocar! Um lugar para os personagens esperarem sua vez de entrar! Para sairem da cena! E para às vezes se transformarem em outros! Mas o que ela achou mais estranho foi a participação da Gertrudes. Era uma galinha de verdade! E a Gertrudes interpretava o papel de uma galinha chamada Gertrudes, com figurino de época e tudo. Aí ela não entendeu mais nada. Ela não entendeu porque uns fingiam ser outros e outros eram eles mesmos como a galinha Gertrudes. A única coisa que entendeu foi que dali por diante ela nunca mais assistiria uma peça sem ser dos bastidores.

Mas haviam outras coisas que ela não entendia. Ela não entendia nada dos espetáculos da mãe. O que queriam dizer todas aquelas danças e andaimes e palavras? Mas não importava. Ela ficava maravilhada com aquilo, com o funcionamento da mesa de luz, com os dois aparelhos de som que misturavam os CDs, que não deixavam silêncio entre uma música e outra... a mãe dela ficava brava com o homem que mexia nos aparelhos de som se ele deixasse silêncio entre uma música e outra (mal ela sabia que, anos mais tarde e para o resto da vida, ela mesma faria de tudo para as músicas se misturarem, só para que nenhum segundo de silêncio deixasse sua mãe nervosa). Não entendia nada, mas inventava as suas próprias histórias. A melhor hora era depois das palmas! O palco estava liberado. Livre para ela e a irmã mostrarem que, poderosas, filhas da diretora, podiam investigar, mexer, vasculhar, descobrir e fazer o espetáculo delas. Era um pouco imitado do da mãe. Mas era o delas. Ela e a irmã faziam com um olho espiando se a mãe aprovava. A mãe sempre aprovava.

Mal ela sabia que anos mais tarde ela faria seus próprios espetáculos. Mal ela sabia que seriam um pouco imitados dos da mãe. Mas seriam os dela. Com um olho espiando se a mãe aprovava. Mal ela sabia que a mãe sempre aprovaria, para o resto da vida.

***

Ela também cresceu ouvindo as teclas da máquina de escrever e depois as do teclado do computador. Sua sorte era poder contar com um corretor ortográfico particular em casa, muito rigoroso, de óculos na ponta do nariz. Mas não era corretor automático. Não! Nunca! Era corretor pedagógico! Vinha embutido de lições avançadas não só de ortografia, e gramática, mas de História, Geografia e Arte. Vinha até crítica de teatro. Histórias reais dos antepassados, da família no Brasil e na Europa, críticas contundentes sobre a questão no oriente médio. Até de construção civil na África do Sul ele sabia falar com elegância! Não importava o tema! Às vezes ela até errava de propósito para que o pai pudesse corrigir uma palavra e logo se metesse a falar do que fosse, mesmo se fossem suas histórias preferidas pra dormir, a dos três ursos polares com calor em São Paulo que iam ao barbeiro, ou a da menina que morava na última casa da última rua da cidade. Quer fossem verdade ou não, as invenções dele, como um bom jornalista, a convenciam!

E ele tornou-se um inventor wagneriano, uma obra de arte total. Inventava pratos gastronômicos, mostrava músicas, filmes, separava artigos de jornal, até selos de todo o mundo lhe faziam lembrar histórias dos seus pais, dos seus avós, dos países que antes tinham outros nomes; Iugoslávia, Tchecoslováquia. O mundo para ele sempre foi mais importante, mais interessante do que si mesmo. Maior. Das vezes que iam aos museus era de ficar o dia inteiro. De pausa para almoçar lá mesmo. A seção dos impressionistas vinha logo depois da dos realistas. Ela ficou bastante impressionada! As cores eram mais divertidas, ela conseguia enxergar o traço, o movimento do pincel na tela. Isso a deixou maravilhada! Numa exclusiva aula de história da arte, ele a fazia olhar para as pinturas de longe e de perto. E eles ficavam dançando. O olhar fixo no quadro: iam para frente e para trás. Ele contou para ela que os impressionistas já não queriam mais, como os realistas, captar o mundo como um retrato. E ele contou ainda que os impressionistas podiam deixar as pessoas contemplar a figura sempre mostrando que se trata de um quadro, uma pintura, uma obra de arte. Por isso, de longe ela podia ver a figura com mais nitidez. Mas à medida que ia se aproximando do quadro, a harmonia da forma ia dando lugar à pincelada que deixa sua marca na tela. Ela logo quis escrever sobre tudo. Ela logo quis mostrar para ele.

Mas foi um quadro em especial que ele mostrou para ela. Esse. Ele não precisou falar nada. Ele já tinha visto uma vez. Ele sabia. Ele sabia que não tinha que inventar, não tinha o que contar história. Esse ele só olhou para ela e deixou ela olhar. *Guernica*. Grande demais pra palavras. Foi a primeira vez que ela gostou de compartilhar o silêncio com ele. Ela entendeu. Queria isso. Talvez fosse demais querer ser Picasso, mas ela desejou poder agir! Arrebatar quem passasse! Lembrar, como seu pai sempre teve o prazer em fazer: que o mundo é maior que si mesmo.

***

Quintas feiras no fim da tarde. Um salão em frente à escada do prédio novo. Ela chegou e conhecia poucas pessoas. O professor pediu para que todos entrassem. Ele estava vestido todo de branco. Limpo. Nenhum fio de cabelo. Nenhum fio de barba. Limpo. E ela tinha 15 anos e muito cabelo e não estava vestida de branco. O professor abraçava um por um muito forte, muito. Ela se perguntou se ele a abraçaria assim também. Ela teve medo. Ele não a abraçou tão forte assim. Ela ficou aliviada, mas por outro lado ela desejou que chegasse logo o dia que eles se abraçassem assim: muito forte, muito.

O professor ensinou uma música boba, dessas musiquinhas bem bobas mesmo. Ela já tinha 15 anos e não queria cantar música de criança. Mas, sem querer, se encantou com o professor, pois ele não precisou usar nenhuma palavra para conduzir o jogo. Somente com alguns gestos: ela e todo o grupo entendiam como era para cantar. Ah! Mas logo no começo ela se sentiu muito importante. O professor a elegeu para reger o coro. Ela então, apenas com alguns gestos conduzia o grupo. No fundo ela sabia que o professor a escolheu porque era seu primeiro dia, mas não o culpou e fingiu surpresa. Ela, agora maestrina, nos seus 15 anos, ficaria por muito tempo naquele grupo. Iniciou-se assim uma sinfonia que duraria pelo resto de sua vida. Com vozes dissonantes e em uníssono. Ruídos e silêncios. Harmonia e caos. Pausas largas e barulhos esquisitos. Compassos de valsa e síncopes de merengue. Nunca mais o teatro, o coro e a condução de um grupo iriam se separar dela. Apaixonou-se.

A partir daí foram inúmeras quintas feiras ao entardecer. Descobriu muitas músicas diferentes, muitos mantras de uma cultura que nunca tinha ouvido falar, movimentos circulares do oriente difíceis de fazer. Ela aprendeu uns jogos de sombra, de telas em branco, de espelhos, de rimas. Mal sabia ela que tudo isso seria um legado passado com cuidado para seus alunos dez anos mais tarde. Mal sabia ela. Mal sabia ele, o professor que ela estava se apaixonando de tal maneira que seus exercícios não poderiam acabar ali.

O grupo decidiu montar *O conto da ilha desconhecida* de Jose Saramago. Eles pareciam um grupo de teatro profissional. Viajaram todos juntos para uma casa de praia. Mas não era para tocar violão, e tomar sol. Não. Era para trabalhar, para ensaiar. Tinha até cronograma de atividades e planilha de lavar a louça. Mal sabia ela que dez anos mais tarde ela se gabaria dessa experiência, ela se compararia a companhias teatrais famosas e internacionais, francesas, inglesas com anos de tradição. Depois dessa viagem, o espetáculo estava pronto, ela estava pronta para por fim abraçar seu professor muito forte, muito. E agora ela entendia que não precisava de nenhuma palavra, igual como ele fazia no exercício da canção, da música boba. Só olhar e algum gesto, nenhuma palavra: isso era o modo de dizer obrigado.

Mal sabia ela que, anos mais tarde ela, de uma vez só e todos ao mesmo tempo, abraçaria muito forte, muito:

André Gimenes, Leslie Marko, Rafael Marko, Gabriela Marko, Lena Bartman, Mimi Kirchhausen, Maritza Kirchhausen, Jose Salas, Erick Salas, Alex Salas, Tommy Kirchhausen, Steve Harrison, Fany Gheiler, Marcos Gheiler, Eloisa Gimenes, Manoel Gimenes, Fabiana Gimenes, Felipe Catapan, Valentin, Diogo Spinelli, Lívia Piccolo, Bianca Muniz, Bernardo Fonseca Machado, Sofia Boito, Thiago de Castro Leite, Rafael Truffaut, Paloma Franca Amorim, Renato Stefani, Camilo Shaden, Priscila Carbone, Elaine Grava, Natália Kesper, Tom Dupim, Sandra Soares, Marcelo Soler, Gustavo Idelbrando, Genilda Mansonari, Mara Carvalho, Solange Hid, Wagner Ramalho, Sandra Morgado, Márcia Reis, Adriano Marcos França, Regiane Santos, Sandra Cuttar, Saliba Filho, Juliana Jardim, Vicente Latorre, Yamila Cabuli, Karen Rosenbaun, Silvia Barone, Theo Amorim, João Hannuch, Paula Serra, Natalia Maia, Maria Fernanda Batalha, Maria Carolina

Seckler, Tathiane Botth, Juliana Matheus, Paula Ramos, Jhennifer Peguim, Pedro Passari, Lívia Cardoso, João Vítor Muçouçah, Heloise Vidor, Sidmar Gomes, Aline Ferraz, Marcus Vinicius Borja, Igor de Almeida Silva, Maritza Cerpa, Paulina Caon, Humberto Issao, Antônio Araujo, Joaquim Gama, Silvia Fernandes, Maria Thais, Flávio Desgranges, Marcos Bulhões, Antonio Januzelli, José dal Farra, Cassiano Sydow, Berenice Raulino, Fernandes, Robby, Seu Zé, Escola Vera Cruz, Colégio Oswald de Andrade, Colégio Santa Cruz, Escola Incenna e seus ex-alunos Eloá Guirreli, Amanda Thaisa, Suellen Arrabal, Renato Simões, Jeferson Mendonça, Cris Leão, Paula Camara, Heloisa Godioso, Yara Domingues, Michele Veneziano, Ana Yamada, Thais Sayuri, Ricardo Campos, Lane Alves, Robson Alves, Diego Dolenz, Simone Pierre, Danilo Arrabal, Roger Spiller, Alex Barone, Juan Ortega, Angélica Wagner, Caroline Verbanogolo, Juliana Cerruti, Tássia Oliva, Thiago Haaz, Danilo Dal Lago, Mateus Afonso, Magno Melo e Liliane Oculate.

À FAPESP cujo apoio fundamental permitiu a dedicação à pesquisa e aprofundamento do projeto.

Abraços fortes, principalmente à Maria Lucia Pupo, orientadora de caminhos, curiosa de detalhes, provocadora de perguntas, abridora de apetites, desembaraçadora de fios. Obrigada por estar perto, por reger o coro, por permitir a dissonância, o artificial.

Finalmente, obrigada à Galinha Gertrudes e a todo elenco e equipe do espetáculo *O Médico Volante* do teatro da empresa Porto Seguro em 1991, por permitirem espiar pelas frestas das cortinas. Obrigada assim também a Claude Monet, Vincent Van Gogh e Pierre Auguste Renoir por deixarem ver suas pinceladas, Pablo Picasso por arrebatar e José Saramago por lançar ao mar.

APRESENTAÇÃO. UMA ESCOLA DO ENGANO

> Esforçar-se para parecer verdade é o mesmo que mimetizar um comportamento ou uma situação. Significa copiar a realidade. Assumir a enganação desde o início permite que haja cumplicidade com a plateia, que não se sente estupidamente enganada, e atores que passam a enganar sinceramente. Com isso, cria-se espaço para teatralização; aliás, ela passa a ser uma necessidade. Quando se assume enganar e ser enganado, passa a ser permitido o rompimento com a verossimilhança; o que reina é a ousadia, a necessidade de extravasar imagens e ações. Imaginações.[2]

Um espelho quebrado. Anos de azar. Porque atribuir tal maldição quando o reflexo é interrompido? Quanto infortúnio por estilhaçar uma cópia fiel do mundo. Uma desventura tão longa por uma representação despedaçada? "A culpa não é do espelho se a cara é torta". Essa é o provérbio popular escolhido por Nicolai Gogol para abrir sua peça *O inspetor geral*, um dos materiais de pesquisa desta dissertação. Em sua epígrafe, Gogol parece alertar seu público acerca da quebra da imitação da vida no teatro. Como em uma sala de espelhos que ora aumentam, ora diminuem, ora multiplicam a figura, os personagens apresentados nas suas deformações e exageros desenham a imagem de um mundo outro. Ao estilhaçar o espelho do teatro, Gogol propõe um novo pensamento sobre as relações entre a cena e o mundo.

> A poesia de Gogol emerge de um jogo de luzes e reflexos deformados e deformantes, que arrasta o leitor/espectador para um mundo artisticamente recriado, dotado de uma refração especular muito singular. Belo ou monstruoso, real ou irreal, trágico ou cômico, grotesco ou sublime, o mundo dos espelhos gogolianos se constitui, assim, em pura transfiguração poética, capaz de nela fazer incluir, ao mesmo tempo, a imagem reflexa e desestabilizada do receptor e de seu próprio mundo, como indica a epígrafe de *O inspetor geral*. [3]

Dentro de uma perspectiva teatral não realista na qual a cena não se propõe a reproduzir a realidade tal qual é, a presente pesquisa pretende tecer uma investigação sobre possíveis relações entre teatralidade e pedagogia. Ela vislumbra pensar a experimentação da forma do teatro propriamente dita, ou seja, a materialidade teatral como potência de produção de outros sentidos e modos de percepção. Busca estudar a linguagem do artifício cênico como motor de invenções

---

[2] Protocolo de Eloá Guirelli. 3 de outubro de 2011.
[3] CAVALIERI, A. 1996, p.20.

e elaborações de novos modos de olhar, agir no mundo. A pesquisa, assim, problematiza um processo de aprendizagem teatral cujo foco esteja na exploração das possibilidades de revelação do artifício e dos meios de criação de cena.

As escolhas conscientes, formais e materiais, de quem constrói uma obra cênica apontam formas diferentes de olhar para a realidade? O trabalho com a artificialidade assumida enquanto tal permite uma apropriação dos modos de construção da cena?

Um artifício escancarado é capaz de ressaltar a diferença entre a realidade da cena e a realidade da vida. Ao ser exibido, ele pode sublinhar o caráter de produção da obra, relativizando-a menos como realidade provável, do que como construção possível. Uma vez mostrada, essa operação de artesania teatral disponibiliza novas possibilidades de vida, distintas das cotidianas.

A presente dissertação é fruto do trabalho feito durante dois anos com grupos de alunos formandos na Escola Profissionalizante Incenna. Cada um dos processos, com duração de um semestre, culminou em um espetáculo de formatura que encerra o curso dos atores. As montagens foram: *O inspetor geral* de Nicolai Gogol, *La Nona* de Roberto Cossa e *Bodas de Sangre* de Federico Garcia Lorca. Embora cada texto tenha uma temática específica, foi possível tecer relações, diálogos e pontos em comum entre as criações dos espetáculos, atentando-nos aos distintos funcionamentos de artifícios teatrais em exposição que perpassaram os três processos e levantando questões pedagógicas.

A escola técnica forma atores, possibilitando sua entrada no mundo profissional. Depois de um ano, os alunos que participam do curso intensivo durante todos os dias da semana podem tirar seu registro na carteira e trabalho, o DRT. Entre os processos de montagen aqui analisados, o do *Bodas de sangre* foi o único feito por uma turma de sábado, com duração de dois anos. Cada grupo era composto por dez atores em média, entre vinte e trinta anos.

Na análise das montagens, o diálogo acerca do artifício exposto na cena se deu com interlocutores responsáveis pelo pensamento da teatralidade enquanto intenção de quem faz e de quem vê o fenômeno teatral. Oscar Cornago, Josette Féral, Michael Kirby e Meierhold, engajados na ideia de que o teatro não é natural ou acidental, mas sim uma construção que exige escolhas, fomentaram nossa

perspectiva da cena não realista em busca de novos modos de olhar o mundo. Além deles, lançamos mão de outros parceiros mais específicos, não necessariamente da área teatral: Pedro Almodóvar, Pina Bausch e a série de televisão argentina *Los Simuladores*.

Tivemos a oportunidade de tecer a reflexão entrelaçando a prática e as ideias dos pensadores. A teoria veio para fomentar a prática, não se configurando como um ponto de partida na qual os exercícios dos processos precisassem prová-la. Não buscamos construir uma relação imediata de causa e efeito entre elas. Assim, a escrita da dissertação, partindo de ideias de autores, registros dos exercícios e protocolos dos alunos, esforçou-se por não deixar abismos entre a teoria e a prática, na tentativa de fazê-las dialogar.

A palavra dos participantes aparece durante toda a dissertação através de seus protocolos e outros registros, complexificando a teia de vozes sobre o artifício exposto e a aprendizagem do teatro. Nesse sentido, a metodologia de documentação do processo se deu em um duplo movimento, feita também pelos alunos. A fim de criar um espaço de reflexão e construção de conhecimento coletivo, durante todo o processo foi proposta uma dinâmica de registro dos encontros. Um aluno por vez, individualmente, elaborava um protocolo semanal que continha observações, análises e descrições das aulas. No encontro seguinte eram realizadas a leitura e a discussão coletiva do registro e do processo.

Assim como as cenas, os protocolos foram imprescindíveis para o movimento entre olhar a prática e desenvolver a dissertação, cumprindo a função de argumentação e sustentação do pensamento, não por objetivar provar algum resultado, mas sim porque a fala dos participantes acompanhou o pensamento tecido ao longo do processo de pesquisa e de escrita. Foi proposto aos alunos que criassem um *blog* para reunir os protocolos, fotos do processo, comunicados, *links* virtuais, perguntas e o que mais desejassem. O *blog* seria nosso lugar comum, de encontro fora da sala, de produção de materiais que alimentassem o processo.

> O universo estético de *O inspetor* começa a aparecer, ideias sobre figurino, cenário, e outras. O tema criado desse *blog* pela Heloísa já parecia anunciar a "brincadeira" e com isso começamos a falar a mesma língua, não é mesmo meus caros *Kapólios*? Pesquisar, viajar e retornar com informações que transformem cada vez mais todas ideias dessas onze cabeças em uma grande unificada salada russo-brasileira. [4]

A criação do *blog* permitiu a criação de um vocabulário comum e a contaminação do universo das peças para o nosso mundo, para a vida. No processo de *O inspetor geral*, alguns alunos postaram parte de protocolos em russo; a aluna Eloá assinou o seu como "Eloávska"; outro ator terminou sua postagem com a frase "acaba aqui" a mesma com que seu personagem comicamente fingia acabar de ler a carta que o incrimina. O protocolo citado a seguir, feito pelo ator que interpretou o papel do inspetor, foi construído somente com falas do espetáculo, trocando apenas "São Petesburgo" por "Indonésia". Podemos pensar esse procedimento para além da documentação, como uma criação, uma construção de conhecimento que não se desconecta do processo e de suas descobertas:

> Quanto ao Inspetor? Volto! É um pulo, Indonésia, trabalho, Janeiro, beijos. Vamos Ossip! Finalmente, chegou o verdadeiro Inspetor Geral! E antes que pudéssemos perceber, ele também se foi! E como passou rápido. Viva a Rússia! Viva! E vamos em frente que logo atrás vem o verdadeiro Inspetor Geral! [5]

Além disso, o *blog* mostrou-se um instrumento de pesquisa. O fato de a internet ser uma rede vasta de informações permitiu que os alunos investigassem *links*, imagens, vídeos, danças que dialogassem com a peça. Por exemplo, no caso de *La Nona* foram colocados desde restaurantes tradicionais italianos no bairro do Bixiga até tarantelas dançantes no interior da Itália, além do filme argentino completo *La Nona* e sugestões de vestidos encontrados em brechós para figurino.

O *blog* do processo do *Bodas de sangre* foi recheado de músicas de flamenco; curiosidades sobre Almodóvar; fotos de navalha; pinturas de Marc Chagall; todas as músicas cantadas no espetáculo, suas diferentes versões e traduções; um episódio da telenovela mexicana *El zorro, La espada y La rosa*; o filme *Bodas de Sangue* de Carlos Saura seguido de cenas pintadas em aquarela;

---

[4] Protocolo Renato Simões. 12 de agosto de 2011.
[5] Avaliação do processo de Renato Simões. 10 de dezembro de 2011.

trechos de outros filmes de Saura como *Carmem*; aulas de flamenco (*Aprenda a bailar flamenco classe1*); imagens de rosas, punhais e sangue que os alunos associaram ao melodrama; documentários sobre Lorca.

[6]

[7]

O *blog* de *O inspetor geral* tem apresentação diferenciada. Sua página principal, elaborada por uma das alunas, foi decorada por imagens-clichê da cultura russa: ginastas olímpicos, neve, vodka, Moscou, cossacos dançando. Outras referências foram postadas, alimentando o processo: uma *babushka* humana influenciando a maquiagem da personagem Maria Andreievna; um desfile de moda baseado no império russo; a tradução da música russa *tumbalalaika* cantada no espetáculo, seguida de versões e curiosidades sobre o instrumento balalaika; piadas com a cachorra Laika pioneira na jornada em direção à Lua; músicas russas da época de Gogol; expressões em russo; ideias de coreografias que inspiraram as danças circulares e o canto coletivo da peça; a lista de Natal da província inventada por uma das atrizes: "Amós – Um ganso! Artemi – Que o prefeito morra! Klestakov – Moedas? Claro! Por que não? Luká – Mais férias para os alunos. Maria – O Khlestakov! Ana – O Khlestakov e um colar de pérolas. Prefeito – O Khlestak... ops! A culpa é da estalajadeira". [8]

[6] Aquarela do filme *Bodas de sangue* de Carlos Saura postado no blog. 8 de março de 2012.
[7] Babuschka humana postada no *blog* de *O inspetor geral*. 29 de setembro de 2011.
[8] Protocolo de Heloisa Godioso. 17 de dezembro de 2011.

Embora não prevista em detalhes no projeto inicial[9], a pesquisa foi parte fundamental do pensamento desenvolvido. O espaço de uma escola técnica passou a ser considerado como potência para a realização do trabalho pedagógico. Tratava-se de alunos com perspectivas profissionais em relação ao teatro (alguns mais em relação à televisão), cujo referencial cênico principal era o realista ou o empregado pelas mídias de entretenimento. Embora muitos deles não tivessem tido experiências anteriores com o teatro, seu propósito era a formação no ofício de ator. Ao mesmo tempo, essa não é uma pesquisa que objetiva explorar os modos mais ou menos didáticos de se agir em uma escola técnica. Tampouco não tivemos a pretensão de elaborar procedimentos metodológicos que modificassem qualquer intenção profissionalizante dos alunos de um curso. Pelo contrário.

O fato de trabalharmos com atores em formação nos ofereceu a oportunidade de aprofundarmos a pesquisa com o artifício. Estávamos lidando com sujeitos que escolheram se especializar na arte de mentir. O ator é um fingidor por excelência. O ator também é quem opera o artifício. Assim, ele deve ter total controle sobre os elementos da cena para que o engano funcione. Por isso, é difícil pensar um ator desvinculado do seu projeto da cena. Contudo o ator em questão é um ator de teatro, de uma cena não realista. Dentro dessa perspectiva o engano que precisa armar não pode ser completo, mas lacunar: é necessário deixar brechas na mentira para que o espectador aplauda sua habilidade em se transformar em outro, sem que deixe de ser ele mesmo. Ao mesmo tempo, isto também não quer dizer que esse processo não pudesse ter acontecido com participantes sem a intenção de se especializar. O trabalho em uma escola que visa a profissionalização do ator ofereceu vantagens à pesquisa da linguagem do artifício teatral escancarado. Pudemos repensar a própria formação do ator na instituição e por outro lado, valorizar a figura de quem opera a cena artesanal considerando suas atividades como habilidades, técnicas, não de interpretação, mas de construção de uma mentira.

[9] O espaço destinado à parte prática não fora definido no projeto apresentado ao Programa de Pós Graduação, apenas destinando as ações futuras para participantes com ou sem experiência teatral acima de 15 anos.

Dialogando com Meierhold, pudemos pensar em ampliar a formação técnica do ator para além da interpretação calcada em exercícios de corpo, voz e construção de personagem. Isso implicaria um ator que vincula sua formação ao seu olhar para a cena. A tentativa aqui é que o artesanato da construção da cena faça parte de seu ofício. Ao mesmo tempo, a linguagem proposta para esse ator seria diferente do realismo e, ainda, lhe permitiria manipulá-la como quisesse a fim de expor e esconder os artifícios teatrais.

Os problemas apontados por Meierhold são os mesmos para o ator, para o encenador e para os espectadores. Não existe um método de formação de ator separado de um projeto cênico. É possível identificar o conceito de encenação que emerge dos procedimentos propostos para o ator e, ao mesmo tempo, vice-versa: podem-se encontrar sinais de seus conceitos de poética cênica que evidenciam um projeto pedagógico para o ator. Um procedimento nunca está separado de um operador; uma técnica nunca está separada do modo de composição, do modo de conceber a cena. Dentro do espetáculo, os elementos e as vozes podem falar coisas diferentes, contradizer-se entre si, mas o modo de operar é o mesmo. O espetáculo é agora uma partitura onde o ator se inscreve e inscreve essa partitura no seu corpo. A iniciativa criativa do ator deveria dialogar com os outros elementos, pois não é o único que liga poeta e público. O ator é apenas um dos meios de expressão, tão importante quanto os outros, como, por exemplo, a cenografia, a luz, o texto.

A cena se mostra enquanto linguagem e construção. Meierhold compõe e não esconde que compõe: ele aposta em um teatro que assume ser teatro e assume ser mentira. O teatro de Meierhold sabe mentir. Os procedimentos de composição cênica, o próprio fazer teatral, ou a própria unidade da obra podem ser um instrumento de formação de ator. Assim, foi possível pensarmos melhor sobre correspondência entre os procedimentos técnicos e o projeto de cena: como se dá o diálogo entre as abordagens de organização da cena e as experiências pedagógicas que visam a formação do ator?

Nesta dissertação, o leitor poderá se deparar com a questão do artifício assumido enquanto tal na busca por um olhar diferente para o mundo. Entretanto, esse trabalho, feito por atores, com atores, se aproveita do fato de que a mentira é seu grande tema e faz dos próprios participantes um meta objeto de estudo. Os

atores, no seu processo de formação, estudaram o que é ser um mentiroso, um fingidor, um simulador, enfim, um ator. E vice-versa. Isto é, para Meierhold, um ator deve saber mentir, e, ao mesmo tempo, um bom mentiroso, que inventa histórias, de alguma maneira está atuando. Assim, o ator em questão – dentro de um projeto cênico a favor da mentira honesta, do engano revelado e da falsidade descoberta – se exibe, ostenta os mecanismos da metamorfose e da composição: sua e da cena.

O escancaramento dos modos de construção da obra é requisito para que exista teatralidade de acordo com o norte conceitual proposto por Josette Féral, Oscar Cornago e Michael Kirby. Para eles, a teatralidade é a reunião de duas operações: a intenção teatral de quem faz avisando o público de que naquele espaço haverá teatro; e a intenção teatral de quem vê, na qual o olhar do espectador semiotiza determinado espaço antes cotidiano, transformando-o em espaço de ficção. Féral divide a *mimesis* em dois tipos: aquela que representa a natureza e seus objetos, reproduzindo o que já está dado, e a *mimesis produtiva*, cuja ação não é imitar, mas sim, ostentar e expor o processo de criação. Segundo a autora, ao deslocar um conteúdo mimético de seu centro estético, o teatro pode ter liberdade para inventar imagens que não existem no mundo cotidiano. Isto é, essa construção feita em recusa à mimese, em uma exposição artificial, não trata de questões de maneira comum, mas sim se afasta da realidade, já que pressupõe uma deformação da ação cotidiana. A linguagem do teatro, considerada em sua materialidade, solicita a construção e elaboração de conteúdos ou de pensamentos de um modo diferente da considerada normal. Se as ferramentas para se produzirem discursos e ideias são diferentes das habituais na vida real, aqueles assuntos, então, podem ser diferentes também. "Não basta ao teatro dizer coisas novas, mas é preciso dizê-las de outra forma"[10].

Definir o conceito de teatralidade é, segundo Féral, um projeto ambicioso de encontrar a natureza profunda do teatro, como se algo pudesse diferenciá-lo das outras artes. Ela pertence ao teatro ou ao cotidiano? Ela pré-existe ao acontecimento teatral ou é consequência de um processo de teatralização? De

[10] RYNGAERT, J-P. 1998, p. 81.

qualquer forma, nossa proposta não foi definir o termo “teatralidade”, mas sim, a partir da prática e do pensamento coletivo, aproximarmo-nos de um vocabulário que seja comum aos participantes de cada núcleo de trabalho. Nos protocolos a seguir podemos ler pistas do que seria essa linguagem para o mesmo grupo de alunos em questão, que já incluem no seu olhar a dimensão do artifício e do falso que separam a cena e a vida, mote de todo o processo de aprendizagem:

> Quando o teatro tenta imitar a vida real, reproduzi-la tal qual ela é, o espectador sente que está sendo enganado e não consegue comprar a ideia, tornando-se uma mentira aos seus olhos. Já quando o teatro se assume como teatro mostrando que não é a vida real, que é a vida representada, de mentirinha e utilizando dos seus artifícios cênicos, o espectador assume que está assistindo teatro, porque não se sente mais enganado e consegue ver toda a verdade do teatro; ele consegue ver porque que é teatro e não outra coisa e consegue ver também para que serve o teatro. A verdade do teatro se refere aos elementos e artifícios do teatro que o diferenciam das outras formas de arte. Desse modo, a meu ver, o teatro que mostra sua verdade deve causar um estranhamento aos espectadores que têm um primeiro contato com ele, pois é uma metáfora da vida real e assim sendo, possui elementos diferentes da vida cotidiana que seriam estranhados à primeira vista. Mas mesmo para os “acostumados” do teatro, alguns artifícios, algumas ideias ainda impressionam, e muito, pois há sempre uma nova perspectiva a ser explorada. [11]

> Assisti há pouco tempo uma peça bem realista, onde todos os elementos eram reais, as falas, o tom. Aquilo não me tocou de forma nenhuma, era óbvio o compromisso com a realidade da peça, mas era impossível de cumprir, lembro que ao olhar pro lado eu vi as outras pessoas da plateia e isso saltava aos meus olhos, pois não condizia com o cenário (que era a reprodução de uma sala de interrogatório). Os atores muito disciplinados e comprometidos com a proposta se esforçaram tanto para aquilo parecer uma verdade que se tornou uma mentira. Eu tenho por gosto pessoal, obras de arte que me transportam para além de um espectador, que com elementos que simbolizam, significam ou indicam coisas que não são de fato aquilo. E com isso me surpreendo, embarco, “viajo”. Eu quero acreditar naquela mentira, e só a arte pode me fazer acreditar. Acho que o grande truque do ator assim como o do teatro é de assumir essa mentira e assim com certeza ele mostra sua verdade. Como espectador queremos embarcar em uma proposta, e quando vamos ao teatro já está aceito que tudo não passa de uma mentira. Ainda não encontrei o ponto claro, sou um estudante mas tenho certeza de que todos os truques do ator estão em descobrir a melhor adequação de uma verdade ao teatro, ao espaço, ao combinado e enfim a uma proposta. [12]

Os protocolos acima que dialogam entre si não pretendem demonstrar que os participantes apreenderam em massa um determinado conceito, mas sim que, a

[11] Protocolo de Michelle Veneziano. 12 de setembro de 2011.
[12] Protocolo de Renato Simões. 10 de outubro de 2011.

partir de certas balizas, propostas trabalhadas prática e coletivamente, durante um processo de quatro meses, elaboraram, cada um à sua maneira, um olhar sobre o teatro e a linguagem cênica. Por outro lado, na necessidade de apresentar um novo estilo na escola técnica, essa proposição por vezes tornou-se afirmação na qual o realismo acabou sendo visto como um sistema inferior. Assim, esforcei-me em olhar o realismo como uma linguagem teatral entre outras passíveis de serem escolhidas para compor um tipo de cena. O realismo também é uma ficção construída, embora muitas vezes ela não se apresente e se assuma enquanto tal. Tive dificuldades em não atacar o realismo. Por vezes o preconceito contra esse estilo era instaurado entre os participantes. Ainda sim, a assimilação da linguagem escancarada aqui proposta trouxe dificuldades sutis que precisaram ser investigadas. O artifício exposto correu o risco de ser utilizado na forma de clichês reproduzidos, sem que essa repetição fizesse parte de uma escolha de linguagem.

Esta dissertação é constituída de quatro capítulos e uma conclusão. O processo de montagem de *O inspetor geral* é o principal objeto de análise do primeiro capítulo. O protagonista do texto de Gogol se faz passar por quem ele não é, ampliando a discussão acerca do fingimento e da falsidade e fazendo com que as questões equacionadas ao longo do capítulo passassem pela temática da peça e pelo modo com o qual a construímos. A reflexão é acompanhada do olhar para a série televisiva *Los Simuladores* que exemplifica o prazer do espectador quando identifica a mentira sendo construída diante de seus olhos.

O segundo capítulo, centralizado no processo de montagem do espetáculo *La Nona* discute a relação entre o artifício e o real e entre realidade e realismo. Dialogamos com procedimentos utilizados por Pina Bausch ao provocar seus bailarinos com questões simples do dia a dia, gerando assim respostas estruturadas de forma artística e não realista.

A estilização é o tema do terceiro capítulo. O processo do espetáculo *Bodas de Sangre* é seu foco, já que foi construído a partir de estruturas corais. Tendo o melodrama e o universo de Pedro Almodóvar como referências, os códigos típicos e clichês são deformados, comentados e potencializados através de operações de linguagem.

Por fim, o último capítulo investiga as experiências que realizamos fora da sala de trabalho a fim de, por um lado, criar intervenções poéticas na cidade e, por outro, observar possíveis manifestações de teatralidade onde aparentemente ela não existia. Focamo-nos na noção de teatralidade de Josette Féral, segundo a qual ela é um processo duplo de intenção teatral de quem faz e revela o artifício e de quem vê, recortando o espaço cotidiano e instaurando uma potência teatral. Jacques Rancière com sua concepção da obra artística como um mediador da relação entre quem faz e quem vê nos possibilitou pensar o artifício exposto como um possível elo das duas partes que constituem a teatralidade definida por Féral.

Assim, nos dedicamos a pensar processos pedagógicos nos quais o artifício exibido em sua falsidade, manipulado por um ator em formação, ou seja, em busca da especialização do ofício da mentira assumida, possa gerar espaços de invenção desse e de outros mundos.

> Todo processo de O inspetor resume-se para mim como um extremo desapego de preconceitos, de imagem, de postura, de linguagem. Fundamental para quebrar com ideias limitadas a que costumamos nos apegar, com uma falsa verdade que gostamos de acreditar. [13]

[13] Avaliação do processo feita por Suellen Arrabal. 10 de dezembro de 2011.

CAPÍTULO 1. "SIMULADORES" E A SALA DE ESPELHOS

Não somos simples mentirosos, somos enganadores! Juramos não falar a verdade, mas fazer tudo de modo inteiro, digno, real. Isso porque fazemos parte de um mundo paralelo e novo, muito mais interessante que o mundo que nos acolhe todos os dias ao abrirmos os olhos. Mas como não poderia deixar de ser, esse mundo novo ainda apresenta algumas restrições de comunicação e nossos encontros servirão para isso: desenvolver sua linguagem, aprimorar seus artifícios de comunicação e estudar a experiência do engano, ou seja, estudar a nossa vivência neste novo mundo. Onde desejamos chegar? Na porta de entrada, convidando todos para adentrar nesta aventura junto conosco, sem pretensão alguma de subestimar ou ofender ninguém. Desejamos apenas fazer um trabalho tão interessante e prazeroso que seja capaz de alterar sua percepção de mundo e convencer até os maiores céticos a aceitar nosso humilde convite: Deixe-se enganar!!![14]

A primeira turma de formatura da escola Incenna com a qual tive oportunidade de trabalhar havia acabado de terminar o processo de um semestre de investigação com o texto *Perdoa-me por me traíres* de Nelson Rodrigues. Embora esse exercício apresentado ao público tivesse o sistema de coringagem em que um mesmo personagem é feito por vários atores, o estilo de interpretação era realista. Ao apresentar uma nova proposta da montagem em que a linguagem se afastaria do realismo, parte da turma se mostrou receosa. Uns a chamaram de teatro do absurdo, alguns de surrealismo, outros de teatro-dança. Os que haviam aceito já tinham avisado desde o primeiro encontro que não iriam convidar a família deles para assistir. Era legítimo o desejo do grupo de que o público entendesse o que se passaria ali, mas parecia que a linguagem realista era o único meio de isso acontecer. Lemos alguns textos até encontrar *O inspetor geral*, que foi do agrado de todos. Ainda sim, havia a questão da linguagem. Poderíamos montá-lo de modo realista ou não.

Na época estava em cartaz *Donka uma carta a Tchekov*, de Daniele Finzi Pasça, um espetáculo que se valia mais de imagens do que de palavras e enredo. Recomendei que a turma assistisse pensando em uma primeira aproximação com o mundo russo. A visão do grupo foi ampliada para além do realismo. Obviamente o

[14] Protocolo Paula Camara, 15 de fevereiro de 2011 e foto de *O inspetor geral*, novembro de 2011.

espetáculo *Donka* possui números virtuosos com malabaristas e artistas de alto nível, o que não nos interessava nesse momento, mas de alguma forma abriu o olhar da turma e fez despontar o desejo de falar de algo de uma forma diferente da cotidiana, sem mais ter nome de *su*-realismo ou teatro do absurdo. Era outra coisa. Sabiam também que não se tratava da linguagem propriamente do *Donka*. Tratava-se de algo novo que iríamos construir juntos. Estávamos dispostos a descobrir e inventar. Ainda sim uma aluna, embora animada com a proposta, não convidaria sua família para assistir à montagem de formatura.

Duas cenas do espetáculo *Donka* chamaram a atenção da turma, possibilitando ao grupo focar melhor a discussão da linguagem e construir pontos de partida mais claros para o processo de montagem do nosso *O inspetor geral*. A primeira das cenas em questão possuía um lustre que parecia de cristal, mas em um determinado momento os atores o estilhaçavam revelando que era feito de gelo. Na segunda cena havia um aparato audiovisual para provocar a ilusão de malabarismos impossíveis. A comicidade se dava pelo fato de o público assistir simultaneamente ao simulacro e à revelação do mistério. Duas atrizes se movimentavam na horizontal, ou seja, no chão, de tal maneira que, do alto, uma câmera pendurada num ângulo de 90º captava os movimentos e os projetava em uma tela na vertical. Essa mudança de perspectiva criava a impressão de que as atrizes realmente estavam se equilibrando uma na outra. A graça do espectador era poder ver, ora com um olho no telão, ora com um olho no chão, o jogo entre ilusão e realidade. Ou melhor, com os dois olhos: a produção do próprio jogo.

A partir daí o grupo e seu *O inspetor geral* avançaram para investigações de jogos que trabalhassem com a linguagem não-realista e que, ao mesmo tempo, se auto-revelassem jogos. Propus assim pesquisarmos um caminho diferente ao do realismo, ou seja, ao da reprodução da vida tal qual é, ao de esquemas naturais que podem ser tomados como verdade. No desejo de renunciar à ilusão trabalharíamos com uma ideia de cena em que seus elementos não se referissem unicamente à realidade exterior, mas que salientassem, ao contrário, as técnicas e os procedimentos artísticos usados internamente, acentuando o caráter falso, artificial da representação. Para tal era importante sugerir e descobrir práticas que

culminassem em ações cênicas capazes de revelar a sua origem lúdica, ou seja, seus próprios procedimentos de criação como veremos adiante no exemplo *jogo do jogo*.

Assim, a noção de teatralidade de Oscar Cornago poderia nos acompanhar de alguma maneira: é um tipo de simulacro, uma cópia degradada que nos chama a atenção sobre seu componente artificial, sobre o exercício de colocar em cena o jogo de substituições e o campo de tensões entre originais e cópias. Para ele, a teatralidade não é a representação, mas sim a apresentação da representação; a representação representando a si mesma que põe à luz os procedimentos que poderiam passar despercebidos. É um redobramento da representação e faz o espectador desfrutar o fato de ver seus mecanismos, seus jogos de artifício. A verdade de uma e de outra não coincidem: "A verdade da representação fica desvelada como um engano ao lado da verdade performativa da teatralidade. Sua verdade é seu ser como jogo, fingimento e dissimulação e a realidade não é a realidade da representação, mas sim a realidade do processo de representação." [15]

O estudo da linguagem não realista nos fez buscar nas ideias de Meierhold material para um possível diálogo. Além disso, o encenador russo montou *O inspetor geral* em 1826, o mesmo texto de Gogol trabalhado pela turma em questão, nos convidando ainda mais para o estudo de suas ideias. O olhar lançado aqui para Meierhold não pretende copiar ou colocar em prática exercícios elaborados pelo encenador russo, mas somente se inspirar em seu pensamento para o teatro da época. O contexto em que Meierhold desenvolve seu pensamento é específico e diferente do atual: um tempo de forte vinculação entre o tipo de formação do ator e o de linguagem da cena. A escola que exercia maior influência era a do Teatro de Arte de Moscou (TAM), de Stanislavski, onde os atores deviam seguir o princípio da verdade sobre os palcos. Meierhold, antes aluno e conhecedor da escola naturalista de Stanislavski, preferiu investigar outro teatro, diferente daquele que julgava ser a reprodução da vida para ser a expressão de uma verdade. A fim de explorarmos outros modos de se fazer teatro distintos do realismo, permitimo-nos tomar emprestadas ideias gerais meierholdianas e deslocá-las para

[15] CORNAGO, O. 2005, p.5.

outro momento histórico em que já não se trata mais de um novo teatro militante contra a ilusão do realismo cênico russo.

Meierhold é importante para a pesquisa, pois nos acolhe em seu teatro não comprometido com a reprodução da natureza, com uma cena-exposição de objetos de época, uma cena-loja de museu. O problema para ele é a própria artificialidade do naturalismo que não se enxerga a si mesma, que é incoerente e incompatível. Ou seja, a operação da linguagem teatral, ao reproduzir a realidade torna-se contraditória: "é impossível acreditar que é o vento, e não uma mão nos bastidores que balança a grinalda no primeiro quadro de Julio César, uma vez que os mantos das personagens permanecem imóveis" [16]. De que servem os objetos "verdadeiros" como os tais objetos de museus se há telões pintados ao fundo ilustrando as paisagens? Ou ao contrário, telas são pintadas em perspectiva como se o espectador tivesse a impressão de distância? Mas Meierhold aponta que os atores não diminuem de tamanho à medida que caminham acompanhando a tela. "E tal cena pretende reproduzir fielmente a natureza!" [17] questiona ele. Por isso, propõe um teatro de convenção em que se instaura entre palco e plateia a regra comum do jogo teatral.

Em sua encenação de *O inspetor geral*, preocupado com a composição, Meierhold escolhia seus atores segundo o tipo físico: uns altos, outros mais gordos, outros carecas e a importância da cada característica corporal parece tomar o lugar do traço psicológico do personagem. A opção por compor a cena exacerbando a materialidade de cada ator dispensou uma caracterização artificial como narizes, pescoços, orelhas, fazendo com que Meierhold substituísse totalmente o corpo humano pelo *fake* somente na última cena, na qual apareciam manequins. Para ele importava utilizar os modelos da época como tais e, a partir da própria materialidade original dos objetos, trabalhar deformações. Ele pedia para encontrar alguma estranheza na respiração, no andar, no modo de fumar, enfim, nos gestos mais cotidianos, dispensando grandes adereços e maquiagens. De forma semelhante, seu olhar para a composição também agia sobre os objetos da cena. Em um jogo com os cachimbos fumados pelos personagens, revelavam-se as regras

[16] MEIERHOLD, V. (1906) *In*: THAIS, M. 2009, p.208.
[17] MEIERHOLD, V. (1906) *In*: THAIS, M. 2009, p.208.

da construção desse quadro inicial do espetáculo, no qual fica bem exemplificado o dar-se a ver da convenção meierholdiana:

> Pois então, a superfície polida da mesa possibilita colocar as mãos em evidência, mostrá-las ao público. Trata-se, pode dizer, de uma exposição de mãos e rostos. Fumam cachimbos de diferentes tamanhos, mais compridos, mais compridos ainda etc. Toda essa gente fuma e funga, realmente funga e quase cochila, um ou outro chega a dormir. [18]

Assim, Meierhold deixa que seu espectador veja que há uma escolha por cachimbos de diversos tamanhos, deixa ver que o jogo com os cachimbos não é acaso, mas sim não passa de truques coreografados, deixa ver que são atores, pessoas de verdade, uns mais altos, outros mais gordos. Deixa ver que nada disso está lá à toa, mas sim a favor de uma composição, uma construção, uma obra de arte. Por outro lado, a materialidade e realidade das coisas são mostradas não para reproduzir o mundo tal qual é, mas, pelo contrário, a concretude posta à luz na cena de Meierhold é seu recurso contra a ilusão realista. Um cachimbo para ele não é usado como objeto de museu para reproduzir a época de Gogol, mas sim, em composição com outros cachimbos, desenha um quadro aos olhos do espectador. E talvez o espectador nunca tenha imaginado ver cachimbos assim, dispostos daquela maneira, dançando pelo espaço, uns mais curtos, uns mais compridos.

Há uma cena no texto de Gogol em que a mulher e a filha do prefeito se arrumam para a chegada do inspetor. O autor indica que essas personagens trocam muitas vezes de roupa durante o espetáculo para dar a ideia de que não fazem nada a não ser escolher as melhores peças do armário. No nosso espetáculo, vestidos aparecem segurados pelas mãos dos atores que estão escondidos nas coxias. Os braços dos atores ficam à mostra. A cena é uma dança das mulheres em busca da melhor roupa, na qual elas entram e saem freneticamente atrás dos vestidos, criando a ilusão de que estão dentro deles. O espectador sabe que é teatro, que é artificial, que se trata de um figurino erguido por braços de atores, mas, ao mesmo tempo, pode entrar no universo da ficção de duas mulheres que, diante de seus olhos, trocam de roupa com certa velocidade e histeria.

[18] MEIERHOLD, V citado por CAVALIERE, A. 1996, p.22.

Essa cena foi inspirada na encenação de *O inspetor geral* de Meierhold, pois segundo seus escritos, nas rubricas de Gogol há a indicação de que as mulheres trocam de roupa quatro vezes, o que o encenador nunca havia visto em espetáculos anteriores. Assim, ele decide fazer com que as moças se troquem, não apenas quatro vezes, mas na frente do público; e ainda quis deixar o armário com todos seus vestidos à vista do espectador para que ele veja a quantidade de roupa que elas têm. Quando Meierhold nos narra essa escolha usa a palavra "mostrar": mais uma vez trata-se de expor, deixar a vista, revelar não somente o mecanismo de construção, mas também o artifício que é escolhido para que a ficção e a linguagem do teatro se aprofundem e se diferencia da realidade.

Ao mesmo tempo Meierhold opta abertamente por figurinos diferentes dos que se usavam na época de Gogol a favor de uma significação maior do que a caracterização temporal. Ou seja, em vez de "fraques para os cavalheiros e moda dos anos quarenta para as senhoras, acrescidas de florzinhas e toda sorte de lacinhos azuis" [19], Meierhold opta por um figurino que em si já tem significado, já compõe a cena, já é uma voz de sua obra polifônica, já diz algo diferente do cotidiano, do que é esperado, clichê (como ele mesmo denomina). Nossos figurinos tampouco foram escolhidos de modo a reproduzir a Rússia do tempo de Gogol. A maioria das peças veio de uma loja de roupas para casamento de uma das alunas. Pensando na composição não realista, não era importante a fidelidade à realidade histórica. Entretanto, a realidade material nos interessava. Cada personagem foi construído a partir dos limites e possibilidades concretos da indumentária. Mais adiante detalharemos esse procedimento de construção artificial com os figurinos.

[20]

[19] MEIERHOLD, V. citado por CAVALIERE, A. 1996, p. 22.
[20] Cena de *O inspetor geral*. Escola Incenna, novembro de 2011.

1.1 Engano e revelação em justaposição

> O teatro convida o público a usar sua imaginação para modificar a realidade, enganar-se. Ele se desprende da realidade por um momento e permite que todos vivenciem uma nova experiência, mesmo sabendo que nada daquilo é real.[21]

Uma das características dessa dissertação é o diálogo prático teórico entre parceiros de diferentes linguagens. Não fomentamos o pensamento apenas com ideias de autores teóricos, mas também fomos buscar em obras artísticas da dança, do cinema e da televisão bases para elaborar a argumentação do nosso próprio trabalho prático. A primeira delas é a série argentina de televisão *Los Simuladores*, escrita e dirigida por Damián Szifron em 2001. Trata-se de um grupo de quatro sócios contratados para resolver, através de sofisticadas operações de simulação, problemas aparentemente simples e cotidianos, mas que ninguém mais pode solucionar. Não são psicólogos, policiais, nem advogados. São especialistas da manipulação, criadores de ficção na vida real (dentro da ficção da série).

Os Simuladores colocam sua inteligência a serviço de conflitos cotidianos, de clientes comuns que vão desde um homem abandonado que deseja recuperar sua mulher, até um grupo de idosos que não quer que seu asilo seja vendido. É uma serie de ficção; não é um *reality show* ou um programa de "pegadinhas", embora problematize e exponha algumas questões desses tipos de atração que ocorrem na mídia televisiva contemporânea. Por exemplo, há um episódio em que um menino sofre *bullyng* na escola e os Simuladores são acionados para resolver o caso. Eles descobrem que o garoto tem habilidade para desenhar super heróis e simulam um concurso na escola de histórias em quadrinhos, fazendo-se passar por quatro membros da Secretaria da Educação da Argentina. Vestidos, eles mesmos de super heróis, abordam o diretor da escola e facilmente instauram o clima de competição entre os alunos em que, obviamente, o tal menino será o vitorioso.

As diversas atividades realizadas pelos Simuladores não ocultam o artifício para quem assiste a série. Quando eles se fazem passar, por exemplo, por agentes da CIA ou membros da NASA, o espectador em casa percebe que se trata de uma

[21] Protocolo de Paula Camara. 6 de outubro de 2011.

representação, uma simulação. Ao ressaltar o caráter do artifício, a série conta com a participação e a cumplicidade do espectador para deixar-se arrastar e se introduzir no terreno da ficção. Ao mesmo tempo, a "vítima" da simulação – dentro da ficção da série – é enganada e envolvida pela criação e discurso dos Simuladores. Desse modo, há um duplo movimento que ocorre no mesmo instante e na mesma ação de simulacro. Por um lado, há a percepção do espectador de que existe uma construção feita de artifícios, sendo possível identificá-los. Por outro, pelo lado da vítima, há a ilusão de que aquilo é real. Ou seja, no mesmo instante há a justaposição de um engano (no plano ficcional) e de uma revelação (para o espectador de como esse engano é concretizado).

Em outro episódio, dois Simuladores representam escavadores ao estilo "Indiana Jones" e discutem de propósito na frente das "vítimas" enganadas, dizendo que o tradutor de aramaico que conheciam tinha morrido e já não havia mais possibilidade de traduzir certos pergaminhos sagrados, escritos em aramaico, encontrados na escavação. Cenas antes, o espectador da série já havia visto a mãe de uma das vítimas falando fluentemente o aramaico. Assim, a arquitetura do seriado é feita de tal forma para que seu público, nesse momento, tenha elementos suficientes para entender que essa briga é falsa: é construída propositalmente para que a vítima enganada acredite na morte do suposto tradutor e se pronuncie oferecendo a ajuda da sua mãe para ler os pergaminhos. Assim cumpre-se o objetivo dos Simuladores de incluir a tal senhora no operativo. No mesmo instante em que os Simuladores enganam sua vítima com essa briga, eles revelam aos espectadores em casa como organizam esse engano, quais os artifícios que usam para tal construção: falar alto, ficar próximos das vítimas, dizer em tom exagerado que a escavação fracassará.

Esse é um movimento que inspirou todos os processos aqui investigados: o movimento entre ficção e realidade, entre percepção e não percepção do artifício, teatralidade e ilusão. O espectador que está em casa, assistindo à série, tem prazer em decodificar os modos de construção do engano. Há, melhor dizendo, duas justaposições diferentes. A primeira é exatamente essa, na qual a palavra *enganar* é usada aqui de forma mais literal, em que no plano ficcional (na trama propriamente dita) há um engano, uma simulação, um fingimento no mesmo

instante em que se mostra ao público que o tal personagem impostor está mentindo. Esse é o caso de *Los Simuladores*.

A outra forma em que engano e revelação se justapõem se vale da palavra *enganar* na sua dimensão mais material. O que é revelado não é a mentira ficcional, mas os modos de construção de outra mentira: a falsidade da cena. E a justaposição que ocorre na revelação não se separa em nenhum instante nem no espaço do próprio universo ficcional. O artifício revela a arquitetura da ficção, sem que essa e todas as suas características não-cotidianas se distanciem da imaginação do espectador. No mesmo instante, no mesmo segundo, o público se aventura em um universo ficcional extra-cotidiano, desvelando seus truques de funcionamento. Esse tipo de movimento não acontece em *Los Simuladores*, já que o espectador em casa decodifica somente os artifícios usados na enganação ficcional, mas não no modo de construção da própria série televisiva: não se vê a câmera, o microfone para captar o áudio, não tem acesso à construção da iluminação ou da trilha sonora. A engenharia de produção da cena ainda fica velada e não se põe à mostra.

Los Simuladores nos inspiram a buscar e pensar um processo pedagógico em que possam ser inventados modos de criar uma cumplicidade entre a obra e o espectador que decodifica os procedimentos de construção do simulacro, ao mesmo tempo em que acontece um envolvimento nesse mundo outro que é o mundo-ficção.

Nesse sentido, vale ampliar o conceito da palavra *engano*, que na perspectiva da série *Los Simuladores*, se refere a ludibriar a vítima, enquanto no processo aqui proposto, mais do que um engano propriamente dito, trata-se de um convite a adentrar na mentira assumida enquanto tal, já desde o seu começo. Sua estrutura vai sendo revelada e entendida ao longo de sua construção. É um engano que pede ao espectador que se deixe enganar. Se por um lado, o espectador realmente se enganar, acreditando que está diante da realidade, ou se, por outro, o espectador duvidar completamente, a ponto de abandonar seu posto de espectador, não há teatro. São, assim, necessários procedimentos que façam com que o espectador, sabendo que está diante de uma mentira, de uma construção, não se engane nem duvide, mas se deixe enganar: “É a mesma coisa com um quadro, ao

olhá-lo não se pode esquecer por um segundo que se trata de tintas, tela, pincel, mas ao mesmo tempo emana um sentimento de vida, sublime e iluminado." [22]

No processo de montagem do espetáculo *O inspetor geral* de Nicolai Gogol como formatura da turma M64 da Escola Profissionalizante Incenna, o artifício cênico assumido enquanto tal foi mote da linguagem de uma encenação não realista. Além disso, ao se tratar de uma trama em que os personagens se equivocam, se camuflam, se enganam, interpretam outros, subornam, mentem, o grupo decidiu eleger o teatro e seus truques como tema do espetáculo, estendido a toda a encenação. Essa foi uma escolha metateatral, que sublinhou ainda mais o tema do engano que é inerente ao teatro, presente no texto de Gogol. Assim, por um lado, haveria a camada da narrativa em que Ivan Khlestakov é confundido com um inspetor geral, aproveitando-se da situação e comendo do bom e do melhor em uma província russa, ao mesmo tempo em que revela ao espectador como ele, o personagem Khlestakov, na camada ficcional constrói esse embuste. Por exemplo, em determinado momento, o suposto inspetor, de modo ágil e elegante manipula o prefeito pedindo mais dinheiro do que havia recebido.

> PREFEITO: E não precisa de alguma coisa para a viagem? (vai tirando dinheiro do bolso)
> KHLESTAKOV: Precisar não preciso. Mas pensando bem. Lembra-se que me deu duzentos rublos na estalagem? Pois bem, por engano vieram quatrocentos. Raciocinando, então pensei: com mais quatrocentos ficariam oitocentos justos!
> PREFEITO: Moedas novinhas tilintam! [23]

A argumentação de Khlestakov não tem fundamentação nenhuma, mas a forma de falar é convincente para o prefeito, já que o ator escolhe fazer seu personagem exibir poder através da voz firme e um olhar que nunca fixa o rosto dos outros, caracterizando uma típica figura superior. Esses mesmos artifícios que lhe dão poder na trama, são responsáveis pela revelação da farsa aos espectadores, seus cúmplices, que sabem de tudo. É óbvio que Khlestakov está enganando o prefeito! Mas o espectador é convidado a entrar nessa mentira também, a aceitar que o prefeito está sendo enrolado. Aqui não caberia a pergunta: "que prefeito burro, ele não vê que está sendo enganado?" Não, ele não vê, pois está dentro de

[22] MEIERHOLD, V citado por CAVALIERE, A. 1996, p. 107
[23] GOGOL, N. 1976, p. 56. (adaptação nossa)

um universo no qual as regras e convenções são diferentes das da realidade; trata-se de teatro. Está tudo à mostra. O prefeito e os personagens não enxergam engano algum; ele é invisível no nível da ficção e explícito para o público.

Aqui temos uma primeira justaposição entre engano e revelação, de certa maneira semelhante à da série *Los Simuladores*, em que um personagem ludibria outro mas ao mesmo tempo expõe ao público quais os seus truques e disfarces para a simulação: o engano produzido pela pergunta de Khlestakov se soma, no mesmo instante, à revelação produzida pelo olhar e aceite do público.

Por outro lado, esse engano temático também seria trazido para o campo formal em que os atores assumiriam o jogo entre ficção e realidade, lembrando o espectador de que se encontra diante de uma obra de teatro, revelando seus modos de construção e, ao mesmo tempo, convidando-o para se aventurar em um universo russo com personagens esquisitos, e patéticos. Podemos apontar uma segunda justaposição, essa diferente da analisada em *Los Simuladores* já que, como dito anteriormente, não se revela o aparato audiovisual de produção da própria série televisiva. As moedas douradas entregues pelo prefeito se revelam ao público feitas de chocolate. Khlestakov, ao receber a moeda envolta em um papel brilhante, revela sua cor real. Abocanha-a, concluindo o desvelamento do engano.

Assim, aqui há uma tentativa de justaposição dupla em que, talvez, se configure na forma e conteúdo toda na dimensão da palavra *engano*: temos a camada ficcional onde um personagem ludibria os outros tomando o espectador como cúmplice e, ao mesmo tempo, ainda há a revelação material da construção dessa cena. Assim, a justaposição dupla se dá pela soma de quatro elementos: o engano de Khlestakov (ao ludibriar o prefeito), a revelação dessa mentira ao público (através da cumplicidade, do espectador que aceita a convenção), a ilusão de ser uma moeda de ouro e, finalmente, seu desmascaramento ao mostrar-se de chocolate. Essa operação acontece no mesmo momento e sintetiza o pensamento que sustentou o processo de trabalho de *O inspetor geral*. Ambas as formas, para o grupo, são características de teatralidade: ficção que envolve e ficção que se mostra linguagem. Justapostas no mesmo espaço e tempo potencializam a teatralidade da obra. Talvez, durante o espetáculo não seja tão simples depurar os elementos, pois

eles se misturam e se contaminam, ensinando-nos que forma e conteúdo tendem a ser logo dois pontos de um mesmo diálogo.

Na cena da moeda há um jogo de assumir a falsidade para o espectador, tomá-lo como cúmplice para que outra realidade se construa diante dele. Na vida cotidiana, um diálogo desses seria improvável, mas o público, entendendo que se trata de teatro, pode se aventurar em um universo outro por alguns instantes. Esta operação configura-se uma convenção teatral, já que há um acordo firmado entre quem faz e quem assiste. Os princípios cênicos se põem à mostra, possibilitando ao espectador perceber e aceitar o jogo que ocorre no palco. Esse contrato entre as partes gera o prazer do público em decodificar os modos de construção da cena.

> Não somos realistas nem temos essa pretensão. Não queremos fingir ou fazer você de burro. Nós somos enganadores, mentirosos e assumimos isso. O que queremos é elevar esta farsa até um outro nível, onde você saiba que será enganado e mesmo assim se engane. Está lançado o desafio...[24]

[25]

[24] Protocolo de Heloisa Godioso sobre o encontro do dia 16 de setembro de 2011.
[25] Cena de *O inspetor geral*. Escola Incenna, novembro de 2011.

Na última cena da montagem de Meierhold, a chegada do verdadeiro inspetor geral é anunciada. Os atores são substituídos por manequins, radicalizando a proposta de Gogol na qual os personagens recebem a notícia paralisados e mudos. Meierhold parece juntar a revelação da mentira temática à revelação da mentira formal. O momento em que se descobre a farsa da narrativa está colado precisamente à substituição do corpo humano do ator por um corpo artificial de boneco. Essa operação não ajudaria o espectador a lembrar que está diante de teatro? O desnudamento do artifício e da materialidade teatral frente aos olhos do público é o próprio epílogo do espetáculo.

> Junto das portas estão postados manequins de papel-maché com o tronco estufado. Depois os trazem até o centro. Luz. Então o público pode ficar ali sentado quanto quiser. É uma autêntica cena muda. Até pode-se dizer ao público: "desejam saber como isto foi feito?" Pode-se deixar que subam ao palco. "Ou pode-se fazer o seguinte com a ajuda de licopódio: polvilhá-lo sobre cada manequim, tocar fogo e fazê-los arder. Só que eles não queimarão, apenas se inflamarão". Podem-se inventar *slogans* dizendo que estes canalhas arderam no fogo da revolução. Aqui façam o que quiserem - está tudo às suas ordens.[26]

Um dos exercícios que trabalha essa justaposição é o *Jogo do jogo*[27], bastante investigado ao longo dos processos aqui em questão. Nele o princípio do "deixar-se enganar" conduz o olhar dos jogadores e espectadores. Uma dupla se posiciona de costas para o público enquanto o coordenador acomoda um objeto de desejo (uma bolinha de tênis, por exemplo) em algum lugar do espaço. O jogo começa quando a dupla se vira e o primeiro a pegar o objeto ganha. Somado a isso, o objetivo é também manter o jogo interessante durante o máximo de tempo possível, buscando encontrar o ponto exato onde a competição acontece. A dupla deve investigar as estratégias para manter o estado de jogo no qual jogar bem não signifique necessariamente ganhar. Ou seja, quem pegará primeiro o objeto importa tanto ou menos do que processo da competição entre os jogadores. Por outro lado, para que o espectador se interesse, os jogadores não podem esquecer seu objetivo e a regra principal que é alcançar o objeto.

---

[26] MEIERHOLD, V. citado por CAVALIERE, A. 1996, p.35.
[27] Exercício elaborado pelo Prof. Marcelo Lazzaratto (Unicamp 2010).

Assim, é preciso saber dosar o impulso real da competição e a construção artificial do teatro. Há uma relação e fricção entre o jogo cênico e o jogo em si: há regras em comum entre os jogadores que pertencem à própria estrutura do jogo e justaposta a isso se sustenta a ficção. Os jogadores assumem descaradamente que se trata de uma brincadeira. O jogo vira cena ainda com a estrutura do jogo mantida, torna-se mais teatral, menos cotidiana, mas mantém o seu frescor. As regras ajudam a jogar o jogo de formas nunca antes jogado e dilatam as possibilidades do evento. Todos precisam deixar-se enganar. É tudo mentira, mas, ao mesmo tempo, o jogo exige uma verdade diferente da verdade cotidiana. O espectador não acredita nos jogadores se a falsidade do jogo não estiver exposta. Se os jogadores não lutarem por aquela bolinha como num caso de vida ou morte assumidamente falso, o espectador não se interessa, não se engana e o jogo não acontece. Como diz uma aluna a seguir: "Somos impostores. Somos atores, fingimos, mesmo sentindo e acreditando no 'não real', mas que poderia ser. Jogamos. Antes de ser, já somos." [28]

A fim de investigar melhor essas relações entre engano e revelação, em determinado momento do processo propus ao grupo que criasse uma cena que contivesse quatro tipos de operação: pelo menos um engano no campo ficcional (como a confusão que se faz com o falso inspetor); pelo menos um engano no campo real (ludibriando de fato os espectadores); pelo menos uma revelação no campo ficcional (do tipo "o inspetor não era o inspetor"); pelo menos uma revelação no campo real que mostrasse os mecanismos de construção da cena (como no caso das moedas de chocolate). O exercício gerou o seguinte material:

> O que se faz para enganar a olhos nus? Para fazer de um real, fantasia? Em testes corriqueiros do dia a dia ou em específica avaliação de grupo, transformar o visível e dar cor aos olhos cegos da humanidade? Acoplar ao jogo, inocentes curiosos? E assim, como revelar-se ao enganado? Inquietação de várias imaginações livres. No sensato de uma vida urbana comum, trago uma sexta-feira qualquer com tempo curto de horas. Na magia de cada figurino e olhar apaixonado, num espaço usado de forma clara: a revelação real. Um impacto de copo quebrado. Um personagem oposto ou semelhante. Uma expectativa. Cada semana uma nova e única aventura. De transformar até a plateia em loucos.[29]

[28] Protocolo de Suellen Arrabal sobre o encontro de 2 de setembro de 2011.
[29] Protocolo de Amanda Thaisa sobre o encontro de 3 de outubro de 2011.

Um dos grupos brincou com a situação do médico e louco. Uma reunião de mestres em medicina que tudo sabiam sobre termos técnicos se revelava sala de manicômio no momento em que a enfermeira entra para aplicar-lhes a injeção. Logo depois, a mesma também é desvelada, pois vem acompanhada por uma nova enfermeira com remédios. A dinâmica ocorre uma última vez, produzindo uma sensação no espectador de que essa operação poderia ser infinita. Alguém comentou que se sentiu internado no tal manicômio, quase duvidando da própria sanidade. Além disso, os remédios que eram tomados a granel pelos personagens não poderiam ser verdadeiros, pois causariam efeitos colaterais. O público não aceitaria. Por isso, o grupo optou em assumir o artifício fazendo questão de expor que se tratava de balas de goma e não de comprimidos. Dessa experiência, uma das atrizes registrou: "Estar como espectadora sabendo que seria enganada e, ainda assim, rir da mentira e acreditar nela foi precioso, no sentido de perceber que os enganos podem sim ser revelados sem que percam sua característica de causar confusão e estranhamento".[30]

O segundo grupo construiu uma cena em que eles mesmos, os próprios atores com seus nomes e comportamentos, ensaiavam o espetáculo *O inspetor geral*. Entretanto isso era descoberto só em um determinado momento, quando uma atriz quebrava um copo e os atores começavam a brigar. A intenção do grupo era que nós espectadores, acreditássemos que a cena deles era apenas a primeira parte do que tinha sido apresentado (a cena do espetáculo de *O inspetor geral*). A quebra do copo realmente não nos pareceu proposital, mas sim um acidente, cumprindo bem a função de engano no plano real, mas logo, com a discussão entre os atores, entendemos que se tratava de um briga falsa, ensaiada. Parecia-nos óbvio que ou por um lado não era teatro, ou, por outro, não era real. O tal conflito era inverossímil, impossível para qualquer camada, fosse ela real ou ficcional. O problema não era ser uma briga falsa apenas, mas sim não ser suficientemente falsa para nos enganar ou honestamente falsa de modo a revelar sua artificialidade teatral. Essa situação ficou presa num tipo de liminaridade entre ficção e realidade que não gerou nenhuma dúvida ou prazer no espectador a ponto de ele se

[30] Protocolo de Eloá Guirelli sobre o encontro de 9 de outubro de 2011.

perguntar se aquilo era combinado, mas sim, segundo os participantes que assistiam, gerou frustração: não foi possível aceitar que a cena não era ensaiada, conforme a intenção dos atores.

Um deles perguntou se esse era um caso de realismo e depois da discussão coletiva entendemos que não, pois no realismo há uma moldura ficcional e certos acordos com a plateia. Embora no realismo a cena se esforce em reproduzir a realidade tal qual é, há verossimilhança. Mas aqui tinha havido a tentativa, a roupagem do engano que não pudera se concretizar.

Para Kirby, não importa o estilo ou o grau de realismo, se o ator simula, representa ou finge, ele está atuando. Para ele, exceto como uma indicação de estilo, a palavra *realidade* tem pequena utilidade quando aplicada à atuação. De um ponto de vista preciso, toda a atuação é irreal porque envolve fingimento e simulação. Por outro lado, o fingimento, mesmo quando não é reconhecido como tal, é real: é uma ação, um ato. Dizer que nenhum desempenho pode enganar um espectador não seria verdade, porém. A completa ilusão é possível no teatro e a atuação pode de fato ser vista como não atuação, o que seria o caso do nosso engano na camada real.

Então, o que diria Kirby sobre esse fingimento da briga? Seria atuação? Além disso, segundo o autor, a crença existe, tanto no ator quanto no espectador. Um ator pode sentir o que faz ser "real", ou um espectador "acreditar" no que vê, mas isso não muda o fato de algo ou alguém estar sendo representado. Kirby diz que o princípio de que o ator deve acreditar em seu personagem não é bem sucedido, pois, se fosse, a plateia também acreditaria. A crença não é um critério aceitável para um ator e mesmo quando há crença por parte do ator ou espectador, não por isso a atuação desaparece. Da mesma forma, a atuação se relaciona com a sinceridade: são independentes. Um ator, para Kirby, só atua não se for sincero, mas se fingir e simular. É o que veremos a seguir com mais profundidade: nosso ator mentiroso.

1.2 Khlestakov: o ator que sabe mentir

> Eu minto sim e estou vivendo. Sobre fingir, mentir, enganar – estar em cena: Não há como estar em cena sem mentir. Se vou interpretar o personagem Hamlet, por exemplo, terei eu que me apropriar de uma realidade na qual não me pertence, ou seja, MENTIR!!! Se quisermos provocar essa reação no público que for assistir O inspetor geral, teremos que pensar muito bem. Assim para mim ficou a pergunta: Quais os elementos necessários para enganar um público que sabe que esta sendo enganado?[31]

Ao lidar com estudantes de uma escola técnica, preocupados com sua formação de ator, cuidamos para não deixar a problemática da profissionalização restrita ao campo da interpretação, ou da construção do personagem, ampliando a esfera da aprendizagem. Ou seja, agregando objetivos, tentamos alargar a expectativa dos participantes, preocupados com seu desenvolvimento técnico, tendo em vista um sentido ampliado do trabalho cênico que passasse mais pela linguagem teatral em si. Talvez o ator em questão não estivesse relacionado tanto à técnica de representação, quanto ao *processo* de representação. Inspirados em Meierhold, buscamos um ator que inclua na sua formação os modos de compor a cena e, ao mesmo tempo, faça dessa invenção sua própria formação. Propusemos estudar o homem do teatro, o homem que sabe mentir, como Khlestakov, o protagonista de Gogol, que mente e revela, que entende e utiliza os mecanismos de construção de um discurso, de uma linguagem, que se vale de artifícios para fazer teatro. Aqui não falamos somente de *técnica* de interpretação, mas sim de habilidade e destreza do artifício. Isto é, o processo se voltou mais para o olhar para a cena como um todo e menos para a construção do personagem em si.

[32]

[31] Protocolo Renato Simões. 3 de outubro de 2011.
[32] Cena de *O inspetor geral*. Escola Incenna, novembro de 2011. Khlestakov e Ana Andreievna

> Khlestakov de modo algum é vigarista; não é um mentiroso profissional; ele mesmo se esquece de que está mentindo, chega quase a acreditar no que diz. Tomou impulso, está de bom humor, vê que tudo ocorre às mil maravilhas, é ouvido com atenção, e isso o faz falar de modo mais leve, mais solto, mais sincero, totalmente às claras, e como está mentindo, é justamente na mentira que se mostra como de fato ele é. No nosso meio, em geral, os atores não sabem mentir. Pensam que mentir é igual à simples tagarelice. Mas mentir significa apresentar a mentira com nuances, próxima da verdade, de forma natural e ingênua, do jeito como costumamos apresentar a verdade; pois só tal maneira esconde dentro de si comicidade. Estou quase convencido de que Khlestakov teria tido mais sorte se eu tivesse confiado o papel a um ator menos talentoso e dito a ele que Khlestakov é habilidoso, inteligente e, até mesmo, talvez, virtuoso, e que se deve interpretá-lo exatamente dessa forma. Khlestakov não mente sem emoção, de modo jactancioso e teatral, mas sim sentindo cada palavra que pronuncia; em seus olhos brilha o prazer causado pela mentira sincera. Esses são os dias mais bonitos e poéticos de sua vida. Nesse momento a inspiração quase toma conta dele. Pois é isso que o ator deveria tentar expressar! [33]

Continuando a busca pelo nosso ator – um homem de teatro que sabe mentir – também olhamos para o Khlestakov de Meierhold que aprofunda a proposta de Gogol: um aventureiro sem medos. Segundo as escolhas do encenador russo, Khlestakov veste-se bem, tira com agilidade objetos do bolso, manuseia de modo hábil seu cachimbo e seus olhos se movem com rapidez. Sabe algumas palavras em francês, as que consegue pronunciar. É descarado, indecente e faz muito sucesso entre as mulheres. Talvez ele seja um trapaceiro, ou um mentiroso que só queira debochar. Talvez, ainda, possa ser um jogador de cartas profissional que tenha uma fábrica de baralhos marcados.

Além disso, Meierhold concorda com Gogol ao pensar em Khlestakov não como um homem vazio e estúpido (tornando-se inspetor apenas pelas circunstâncias em que, por sorte, se encontra). Para eles, o ator que representar Khlestakov não deve fazê-lo "como um mentiroso e embromador, mas, ao contrário, com o desejo sincero de interpretar o papel como se tivesse num grau superior ao seu próprio, de maneira que apareça evidente tanto o mentiroso, como o infame, o covarde e o embromador sob todos os aspectos".[34] Trata-se de um tipo de aventureiro especial que nos convidava cada vez mais a investigar esse ator da mentira. Numa espécie de elogio à mentira, Gogol já avisara sobre Khlestakov: "em

---

[33] GOGOL, N. 2008, p.115.
[34] GOGOL, N. (1846) citado por MEIERHOLD, V. (1927) "Informe sobre *O inspetor geral In*: CAVALIERE, A. 1996 p. 82.

seus olhos brilha o prazer causado pela mentira sincera. Esses são os dias mais bonitos e poéticos de sua vida. Nesse momento a inspiração quase toma conta dele". Também queríamos, através da mentira, da invenção, *viver dias bonitos e poéticos em nossas vidas*. O próprio Khlestakov diz logo a Ossip que é um aventureiro. Talvez para se esquivar da bronca, talvez ele mesmo não saiba porque. Mas como o ator que buscamos e como um homem de teatro, ele se denomina aventureiro por não servir para uma vida normal e mediana.

> KLESTAKOV: Não aguento mais tomar essa sopa. Não é uma sopa. É água pura, com três macarrões, dois fios de cabelo e um pedaço de cebola.
> OSSIP: Caviar é para quem guardou prata no colete. E o senhor gosta de soltar as moedas como se fossem bombas. Com a bebida, com o jogo, com as mulheres...
> KLESTAKOV: Sou um aventureiro... Gosto de viver assim.
> OSSIP: De modo que, de quando em vez, o estômago arrebenta de fome.
> KLESTAKOV: Sou um aventureiro.
> OSSIP: Eu digo: segura o dinheiro! Mas qual o que! O senhor cai na farra, anda de carruagem, compra casaca nova para o teatro, não para nunca em um lugar só.
> KLESTAKOV: Ossip, eu sou um aventureiro: você não pode compreender. Não fui feito para essas coisas pequenas que os outros chamam de vida normal.
> OSSIP: Quem não trabalha, não come.
> KLESTAKOV: Já te proibi de falar nisso. Você já reparou que a própria palavra tem som obsceno? "Trabalho". Além disso, um homem de inteligência encontra sempre soluções para estes pequenos problemas. [35]

Quem sabe Khlestakov não seja um cabotino? Meierhold escolhe a palavra cabotinismo referindo-se ao *cabotin*, um ator ambulante que chamava atenção para seu próprio jogo cênico. Para alguns críticos de sua época o cabotinismo tem sentido pejorativo de mentira ou falsidade, mas Meierhold se apega a esse significado e amplia a noção, tornando seu teatro um dos representantes dos que sabem mentir. Para ele, mais do que isso, um teatro que não sabe mentir, não é teatro. A condição do teatro é o cabotinismo, "e talvez aconteça sempre assim: se não há *cabotin*, não há teatro e, ao contrário, quando o teatro recusa as leis fundamentais da teatralidade, logo se sente capaz de passar sem o *cabotin*." [36] Para Meierhold, o prazer de ir ao teatro não é assistir um homem representando a si mesmo, mas sim, ver um ator praticando a sua arte, seu ofício. O público quer ver

[35] GOGOL, N. 1976, p. 11. (Adaptação nossa).
[36] MEIERHOLD, V. (1912) "O Teatro de Feira" *In*: THAIS, M. 2009, p.324.

invenção, jogo, habilidade e maestria e não a imitação de si mesmo, da vida de todo dia.

Durante o processo de montagem de *O inspetor geral*, a formação técnica de ator, mote da escola profissionalizante, pode ser ampliada. De alguma maneira tentamos trabalhar com a noção de ator associada ao *cabotin* e ao próprio personagem Khlestakov: um ator que copie fielmente os traços de um sujeito na vida; um ator que jogue e não reproduza a vida na cena. Nosso ator-*cabotin*-Khlestakov não se assemelha ao homem nos seus aspectos cotidianos, não imita a realidade tal como é, mas sim inventa um outro mundo e um outro homem que funcionam dentro da lógica das leis da sua arte e não das leis da natureza. Assim, como para Meierhold, nosso ator nos mostra que o gesto inventado e artificial só convém ao teatro e quase vice-versa: ao teatro cabe melhor (para Meierhold cabe apenas) o que não é natural.

O telefone sem fio teatral é um exercício que se vale desses princípios. É inspirado na dinâmica tradicional do jogo infantil *telefone sem fio* no qual um participante fala determinada frase em segredo no ouvido de outro, até chegar ao último jogador que dirá as palavras em voz alta, para que se verifiquem as mudanças da frase original no percurso. Na versão teatral, a frase dá lugar à cena. O grupo se divide em duplas. A primeira dupla adentra a sala para criar uma cena simples e precisa, passível de ser reproduzida nos seus detalhes. A próxima dupla, ao entrar na sala, assiste essa cena, em seguida reproduzindo-a para uma nova dupla, e assim sucessivamente. Ao final da dinâmica, a primeira dupla reapresenta a cena original.

Em uma das situações criadas, na qual um motorista atropelava um pedestre, uma das participantes não controlou o riso. A próxima jogadora, seguindo a regra de copiar a cena anterior, incluiu essa risada na sua, mas agora como artifício, como escolha cênica e não como algo acidental. Essa risada se perpetuou pelas cenas restantes gerando maior complexidade. Coletivamente, chegamos à conclusão de que, embora modificada, a cena final era mais interessante do que a original, pois havia outros elementos que a completavam. O exercício trabalha com a responsabilidade do ator pelo seu gesto. Isto é, tudo que está em cena, para o espectador, segundo sua expectativa, é teatro, e parece ser ou

precisa ser opção do ator. Se o ator ri, o público pensa que não é acidente, mas sim, escolha, que está lá para ser visto, percebido. Por outro lado, em cada passo do jogo há uma etapa de transformação do material cênico produzido, o que desloca o foco da função do exercício em desenvolver a habilidade da cópia tal qual é para a possibilidade de criar coletivamente. Assim, o telefone sem fio teatral trabalha com o gesto cotidiano, ora deformando-o, ora denunciando-o como um não-artifício.

Esse exercício participa da procura por uma interpretação semelhante ao que Cornago chama de *histriônica*, pois há a ostentação da presença do atuante e dos mecanismos de funcionamento de sua metamorfose. Dessa forma, o ator histriônico aqui buscado é menos egóico do que seu próprio nome possa sugerir. O que se exibe é um trabalho sobre o teatro onde ele é seu próprio tema. Ao deixar à flor da pele os artifícios e a sua própria metamorfose em personagem, os atores têm o caminho entre realidade e ficção aberto para ser examinado com cuidado, podendo descobrir que a linguagem não é somente um meio de se dizer algo, mas é algo em si. Algo que, diferente da vida cotidiana, pode construir um obra artística, um mundo outro com seus artifícios exibidos, querendo ser vistos, decodificados, sem que a ficção precise ser desmontada.

Por exemplo, na série *Los Simuladores* um dos personagens simula ser um arquiteto judeu para ludibriar a vítima que tem orgulho da sua religião judaica. Assim, o personagem usa *quipá*[37], mostra que sabe cantar e dançar músicas israelitas, exibe seu conhecimento sobre a tradição comportando-se como um judeu típico. Nesse caso, o espectador em casa também percebe que se trata de uma escolha, já que todos esses artifícios são radicalmente colocados à luz dos olhos de quem assiste. Na camada da ficção, a armadilha só se torna verossímil por causa do acordo firmado com os espectadores que, desde o começo, estão diante de um universo outro. Assim, os próprios espectadores também se deixam levar pela imaginação; têm o prazer de se envolver nas duas camadas: a ficção e a sua fabricação.

De forma semelhante, a mesma operação ocorria com nosso Khlestakov, um sedutor nato. Todos os seus gestos arredondados e aveludados, sua voz

[37] Pequeno chapéu utilizado na religião judaica.

galanteadora, seu olhar embriagador eram levados a um nível extremo para que o espectador pudesse entender que essa sedução não passava de uma escolha do próprio personagem: uma arma, um artifício para manipular e enganar os moradores da província russa. Tínhamos uma exibição dupla. Por um lado a do personagem ardiloso galanteador escrito por Gogol, por outro a do ator concreto que sublinhava suas opções de construção para o público. Khlestakov-jactancioso:

> KHLESTAKOV: Confesso-lhe, senhorita, que a literatura para mim é a própria vida. Sou amigo de todos os escritores. Já ouviu falar em Gogol? Muito meu amigo. Digo-lhe sempre: Nicolai, você não tem jeito.
> MARIA: O senhor escreve também? Romances?
> KHLESTAKOV: Ultimamente tenho escrito alguma coisa. "A gaivota", "Crime e castigo", "Os irmãos Karamazov", nunca lembro os títulos. Ah, sim "Marley e eu", "Quem mexeu no meu queijo".
> ANA: E por acaso "Romeu e Julieta" é também uma obra sua?
> KHLESTAKOV: Essa então, é a mais conhecida!
> MARIA: Mas mamãe, "Romeu e Julieta" não foi escrita por Shakespeare?
> KHLESTAKOV: Ambas tem razão. Há um segundo "Romeu e Julieta"que de fato foi escrito por Shakespeare, mas eu também escrevi o meu.
> ANA: eu li o seu, por sinal muito bem escrito. [38]

[39]

[38] GOGOL, N. 1976, p. 45 (Adaptação nossa).
[39] Cena de *O inspetor geral*. Escola Incenna 2011. Khlestakov, a mulher e a filha do prefeito.

O público provavelmente sabe que todas essas obras literárias não foram escritas pelo personagem, por isso se torna cúmplice dele ao assistir a mentira escancarada sendo construída diante de seus olhos. O ator escolhe artifícios de interpretação que causem efeito de engano nas outras duas personagens ao mesmo tempo em que esses mesmos artifícios revelam a mentira para o espectador. Geralmente os artifícios de engano estão ligados a artifícios de poder. Nosso Khlestakov abusa de sua sedução com as mulheres, de sua voz potente, de suas vestimentas aparentemente mais caras, da malemolência na argumentação.

Os Simuladores também ganham suas vítimas quando se impõem mais que elas na sua voz, figurino, gesto; quando se sentem mais seguros que elas; usam óculos escuros, fumam cigarros onde não poderiam, inventam e fingem conhecer todas as normas de empresas importantes, identificam microfones escondidos onde ninguém sabia que havia e assim por diante. Esse poder artificial causa um efeito cômico no espectador que, com o prazer de decodificar a construção da farsa, ri da vítima enganada dentro da ficção. No protocolo a seguir encontramos ecos desse ator mentiroso que tentamos buscar:

> Um bom ator consegue enganar o espectador, mesmo que este espectador tenha consciência de que será enganado. Quando alguém vai ao teatro, já sabe que assistirá a algo que não é real, algo que é uma mentira. O bom ator, ainda assim, consegue surpreender esse espectador. O mau ator fica preso na obviedade, na não-surpresa. Quando o teatro quer parecer uma verdade, é como se fizesse o espectador de burro, esforçando-se para enganar quem veio para ser enganado, mas sem assumir isto. Um teatro que tem pretensão de ser real, mas não é. Já quando o teatro assume sua mentira, assume que veio mesmo para enganar, e não fica preso a uma tentativa de parecer real, consegue se utilizar de outros artifícios para mostrar sua verdade. É o caso de *O inspetor geral*.[40]

1.3 Disfarce: do eu ao outro

Segundo Cornago, assim como Féral, todo e qualquer fenômeno de teatralidade se constitui por causa de um terceiro que está olhando. Cornago nos lembra, e também Kirby, de que uma obra artística é construída e pensada a partir do efeito que causaria no seu receptor. No caso da teatralidade, a questão não é pensá-la em função do seu efeito, mas sim pensá-la de modo a verificar que, se não houver alguém olhando, ela deixa de existir. Cornago exemplifica sua ideia com o

[40] Protocolo de Heloisa Godioso sobre o encontro de 3 de outubro de 2011.

ato do disfarce. Ninguém se disfarçaria senão para ser visto por outra pessoa: "alguém se disfarça para se exibir em um espaço público, onde o olhar do outro vai desencadear o mecanismo da teatralidade. Se um disfarce não exige o olhar do outro, já não estaria concebido como um disfarce, mas como um vestido específico para uma determinada circunstância".[41] A vestimenta de um padre ou de um médico tem uma função prática, mas o disfarce não tem outra senão a de ser visto por alguém.

No caso da série *Los Simuladores*, esse terceiro que olha o disfarce, o travestimento dos personagens, fundamental para que a teatralidade exista, não é a vítima dentro da ficção, já que ela não entende que aquilo é um disfarce, mas sim o espectador de casa que compreende os mecanismos do engano. Ao mesmo tempo, se o disfarce estivesse tão bem realizado que quem olhasse não descobrisse que por detrás do personagem se esconde um ator, o engano seria invisível e o jogo teatral não existiria. É exatamente o que ocorre em *Los Simuladores*: no mesmo instante, o disfarce é muito bem feito para uns, (no plano ficcional) a ponto de esconder o fingimento, e muito bem explicado a outros (no plano real), revelando a representação. Dessa forma, Cornago ressalta o sistema de tensões gerado pela distância entre o que o espectador vê e o que percebe de escondido atrás do que vê. No espaço entre esses dois campos funciona a teatralidade e ela só pode ser construída, ou melhor, descoberta pelo olhar do outro:

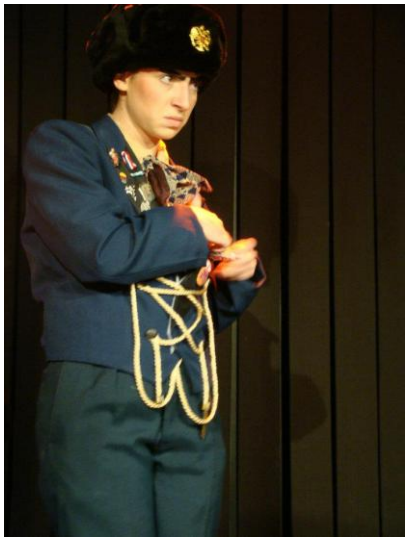
> O campo do que se vê, do que se representa, do que é visível e está implantado na superfície e o campo do que fica oculto, do que não se vê, mas se intui. É uma superfície que encontra o olhar levantado em função desta, mas atrás da qual se adivinha uma dimensão em profundidade. Em ambas as regiões, se estabelece esta distância de teatralidade, que articula o vazio aberto entre esses dois campos.[42]

Por exemplo, há um episódio em que um simulador se transfigura em vampiro. A maquiagem, o figurino, o penteado, o gesto, ao se acentuarem, potencializam a teatralidade. A distância aberta e o jogo entre o ser-homem (que aparentemente se oculta) e o ser-vampiro (que se mostra) é o que permite iluminar o processo de representação, diferenciando-o da representação em si. A verdade de

[41] CORNAGO, O. 2005, p.3.
[42] CORNAGO, O. 2005, p.5.

uma e de outra não coincidem. “A verdade da representação fica desvelada como um engano ao lado da verdade performativa da teatralidade. Sua verdade é seu ser como jogo, fingimento e dissimulação e a realidade não é a realidade da representação, mas sim a realidade do processo de representação.” [43]

Em nosso *O inspetor geral* o prefeito foi interpretado por uma atriz. O mecanismo de disfarce apontado por Cornago entre a mulher e o personagem masculino se faz visível no jogo. Aquele aparente prefeito homem na verdade é uma mulher e entre eles há uma distância, uma fratura que seduz e atrai o olhar. É nesse movimento da sedução e de segredo que o falso se sobressai da verdade. Durante nossos processos trabalhamos com a noção do olhar duplo do espectador para que ele nunca se deixe ser totalmente envolvido pela representação. Esse é, para Féral, o paradoxo do espectador: “crer no outro sem totalmente crer. Vê-se o homem e o ator, a materialidade e a potência simbólica, a realidade e a ficção. Essa duplicidade é necessária para que haja teatralidade[44]”. Se não ocorrer a clivagem entre o espaço cotidiano, real e o espaço potencial, ficcional, o espectador se mantém no primeiro espaço, afastando qualquer possibilidade de teatralidade. Se assim for, esse lugar ou se “des-disfarça”, se “des-simula”, ou abocanha uma vítima, arrastando-a para viver a certeza de que aquela farsa é verdade.



[45]

[43] CORNAGO, O. 2005, p.5.
[44] FÉRAL, J. em palestra na Universidade de São Paulo, 2009.
[45] Cena de *O inspetor geral*. Escola Incenna, novembro de 2011. O Prefeito.

Um processo calcado em princípios de engano investe na linguagem em si e possibilita aprofundar a aprendizagem teatral. Os participantes que criaram propostas cênicas com esse objetivo e se confrontaram com formas de explorar, ilustrar e expor o processo de representação puderam olhar e falar do mundo de maneiras outras, não cotidianas: de maneiras teatrais. Como diz uma aluna em seu protocolo: "o público se surpreende ao acreditar em algo não-cotidiano" [46]. Assim, quem sabe, possa haver um transbordamento para a vida, em que o olhar para o mundo aconteça atravessado pela perspectiva do artifício, como propõe Cornago; um olhar teatral que tenha o prazer de descobrir como se conta, como funciona, como acontece, aqui agora, na frente do público.

> Já não é o mundo visto como uma cena representada, mas como um mecanismo que produz representações e no qual o fundamental não é tanto o resultado dessas representações, mas sim o mecanismo em si mesmo. A pergunta frente a uma representação, ou seja, frente a uma obra artística ou a um determinado fenômeno social já não é, portanto, *o que significa*, mas sim *como funciona*. [47]

É mais fácil acompanhar movimentos no olhar para o mundo dos participantes dentro do trabalho do que em suas experiências fora do alcance do processo. A seguir podemos encontrar vislumbres de alargamentos de leituras artísticas, algo que, no próprio percurso de aproximação com a linguagem teatral, tornou-se mais flexível e quem sabe, teatral. Trata-se de uma atividade em que os participantes analisaram o filme americano *O inspetor geral* de Henry Koster, assistido em aula, relacionando-o com o texto de Gogol:

> A adaptação cinematográfica de *O inspetor geral* optou em transformar a saga do vilarejo russo nos moldes de um roteiro de cinema, onde se tem um herói, um vilão, uma mocinha e o final sempre, claro, é feliz! Os personagens tiveram seus rumos trocados. Outros quase não apareceram, foram deixamos de lado para dar mais espaço para o "principal", que por sinal mostra-se um completo inocente e sortudo homem que consegue, depois de ser enganado, enganar, se arrepender, confessar tudo e conseguir o apoio das pessoas bondosas de uma cidade normal. O filme e o texto são produções artísticas completamente diferentes e opostas a respeito do mesmo objeto. Enquanto o primeiro trabalha com uma crítica à mentira, o segundo consiste num elogio a ela, não a colocando sob julgamento de valores. O universo da peça conta com uma atmosfera em que tudo é mentira, mas no ato de mentir não há

[46] Protocolo de Yara Domingues sobre o encontro de 5 de novembro de 2011.
[47] CORNAGO, O. 2005, p.7.

> conotação moralmente ruim. No filme acontece o contrário: punição àqueles que mentem e exaltação da honestidade. Isso pode ser percebido na alteração do final da peça pelo filme: originalmente, Khlestakov é desmascarado e passa a ser detestado pelos demais personagens; no filme, ele também é descoberto, mas acaba por receber o cargo de prefeito da cidade como retribuição à sua sinceridade em ter revelado que esteve mentindo. A produção tem características *hollywoodianas* como o heroísmo do protagonista ilustrado pela moralidade do desfecho e pela paixão sincera que ele sente por uma criada. Na peça, Gogol não propõe a existência de sentimentos verdadeiros como o amor apontado no filme, tudo faz parte de uma grande mentira, inclusive os sentimentos das personagens. O inspetor não é a figura inocente, mas, sim, se aproveita da confusão em que se encontra a cidade. Pode-se dizer que o filme impõe ao texto uma intenção moralizante que ele não buscava exprimir ou discutir e, portanto, modifica o que estava sendo estudado: o engano e a mentira e sua repercussão entre os membros de uma sociedade. [48]

Retomando o pensamento de Cornago sobre a teatralidade ao afirmar que o olho de um terceiro é necessário para que ela se constitua, nossa prática dialoga bem com seu conceito de disfarce. A ideia de que ninguém se disfarçaria solitariamente, ou seja, sem a intenção de ser visto por outro, configura um importante traço da teatralidade. Interessamo-nos pelo jogo entre o que se esconde e o que se revela: se o disfarce estiver muito bem feito a ponto de realmente enganar os olhos de quem vê ou então, por outro lado, se estiver tão toscamente construído transparecendo a obviedade de não ser outra coisa senão disfarce, não há teatro. Nos nossos momentos de pesquisa de transfiguração do ator ao personagem, encontramos ecos nesse movimento.

Nas buscas e descobertas do personagem, procuramos evitar caminhos realistas e optar pelos que pudessem em evidência o artifício da construção e o corpo do ator, ambos convivendo no mesmo espaço e tempo, ou seja, aquilo que Cornago nos ajuda em nomear como disfarce. À forma concreta do ator é sobreposta outra forma artística, de universo ficcional, transformando aquele corpo em um terceiro que não é nem realidade nem somente ilusão. Cornago diz que a teatralidade aparece por debaixo da aparência ou atrás da superfície da representação. É uma outra realidade que se esconde. Nesse momento, emerge o dissonante, o divergente, o que não é idêntico ao mundo real.

---

[48] Análise comparativa entre filme e texto de *O inspetor geral* feita por Eloá Guirelli e Renato Simões. 4 de setembro de 2011.

> O olhar teatral nos oferece uma ponte para o outro lado da representação, para seu exterior, para o lugar do qual nascem as representações: a presença física, a ação e o jogo de onde se constrói uma ponte a esse vazio que pulsa atrás do que vemos, seduzidos pela sua atrativa materialidade. A teatralidade supõe um mecanismo que opera com os limites, com os limites entre o que se mostra e o que se oculta, entre o que se finge e o que se sente, entre o que se representa e o que se é, um jogo, em suma, como todas as bordas da representação, levantada agora via a teatralidade como um sistema autônomo. [49]

Um primeiro exercício usado no início do processo de aproximação com o personagem é o dos espelhos no qual há uma mudança na dinâmica tradicional em que o jogador que ocupa a função de espelho deforma os gestos propostos, ora ridicularizando-os, ora embelezando-os. Assim, os participantes descobrem e inventam modos de transição do gesto cotidiano ao gesto estranhado e podem incluir essa forma em seu repertório. Em duplas, um será o homem que liderará os movimentos e o outro, sua imagem que, de modo espelhado copiará os gestos. De acordo com as instruções, as funções são trocadas e logo em seguida já não há mais líder a fim de que o próprio movimento guie o jogo. Em um segundo momento, a dinâmica do homem que lidera e o espelho que copia é retomada, mas dessa vez, a imagem é deformada. O jogador que reproduz os gestos o faz de forma ridicularizadora, de comentário, como se estivesse caricaturizando a ação. Por fim, ao contrário, em uma espécie de espelho narciso, a imagem vendo a si mesmo no outro, dilata o movimento original enfeitando e adornando cada gesto.

De acordo com Kirby, mesmo que voltado para atores, no exercício do espelho a atuação nem sempre está envolvida. Para ele, o sujeito que copia fielmente os movimentos, apesar de estar "representando", não atua. Sua atitude é de reproduzir. Contudo, se lhe é proposto que distorça o gesto original, a atuação aparece. De alguma maneira, o comentário de Kirby nos faz revisitar o estudo da cena não-realista, do trabalho que evita a imitação da realidade tal qual é. Assim, em uma espécie de redundância, o jogo dos espelhos possibilita pensar a relação entre teatro e vida diferente da lógica de uma imagem e seu reflexo. Aqui, uma ação simples e aparentemente banal – espelhar o gesto – pode ser potencializada. A transformação de um gesto cotidiano em algo não usual traz o esforço da invenção.

[49] CORNAGO, O. 2004, p.5.

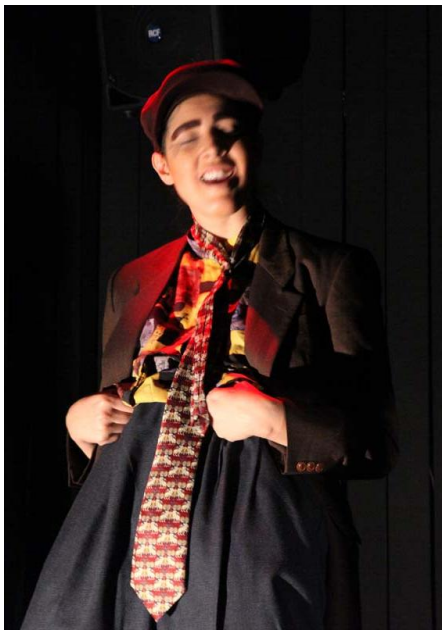
Esse é um exercício metonímico do nosso processo de investigação das diferentes possibilidades de olhar o mundo, que objetiva alargar, aquecer e exercitar maneiras de sair do comum. Nosso trabalho quis caminhar para essa abertura, para essa não obviedade.

Exercícios de transformar o comum compuseram nossa prática de construção de personagem. Algumas dinâmicas se iniciavam com elementos da vida e do cotidiano e, através da linguagem teatral, os alunos tinham a oportunidade de modificá-los. Em todos os processos, as figuras foram criadas a partir dos figurinos. Os participantes trouxeram de casa peças que julgavam interessantes e possíveis de estarem em cena. Em seguida, havia trocas, palpites, uns emprestavam peças a outros até moldarem seus trajes de modo a terem o máximo de possibilidades concretas: uma saia rodada, um casaco que se põe e tira, uma gravata que se transforma, e assim por diante. Dessa forma, o figurino poderia propor, ser um estímulo fundante da movimentação e composição física do personagem, algo que evitaria a psicologização e demasiada racionalização nessa jornada criativa. Além disso, focando na materialidade da roupa – cor, textura, peso – os participantes puderam criar a partir de artifícios claros e levar para a cena a ostentação dessa maquinaria, dando funcionamento a algo semelhante ao disfarce de Cornago.

Por exemplo, em *O inspetor geral*, a atriz que fazia o personagem do chefe da santa casa, Sr. Luká, escolheu uma calça grande, exigindo dela que caminhasse curvada, inclinando a bacia para frente; caso contrário, a calça cairia. Isso deu ao personagem não só um gesto cômico de arrumar as calças constantemente, mas também propôs um comportamento determinado que chamamos de "senhor devasso que arruma a fralda geriátrica". Essa característica do personagem Luká não pode ser encontrada no texto ou indicações de Gogol. A calça larga guiou a interpretação da atriz. Nos três processos não encontramos dificuldades com o tom e custo do figurino. No caso de *O inspetor geral*, uma das alunas, Amanda, trouxe praticamente todos os figurinos, pois sua tia tem uma loja de roupas de noivas e padrinhos. Seu olhar estava sensibilizado o suficiente para escolher peças mais interessantes para a cena e menos cotidianas, mais para nosso *O inspetor geral* e menos para casamentos do mundo real.

Para aquecer a construção a partir dos figurinos, propúnhamos o seguinte jogo: primeiramente os participantes eram convidados a criar uma cena que estivesse de acordo com o universo suscitado pela indumentária. Em seguida, com os mesmos trajes, o grupo devia criar uma nova cena, mas desta vez, oposta às informações dadas pelos figurinos, ou descontextualizada destes. Assim, os atores puderam experimentar outras relações com um elemento que, em primeira instância se refere a algo concreto na realidade, mas logo pode surpreender ou frustrar determinada expectativa. Por exemplo, mulheres com vestidos curtos em um momento eram prostitutas, e na cena seguinte compunham o ambiente solene de devotos na igreja em missa. Uma saia longa militar combinada com um colete e paletó de noivo definiram Ivan Khlestakov, nosso inspetor geral.

> Começamos caracterizando um universo, depois buscamos extrair dele movimentos, traços e esboços de algumas ações, posições. A concretização das ideias começa a acontecer: figurinos!! Experiência empolgante e quase milagrosa (nunca imaginamos que aconteceria tão rapidamente - santa Amanda, amém.) responsável pelo empurrãozinho que faltava para embarcarmos de vez na aventura. Texto pronto, atmosfera construída... borbulhando. Às vezes parece que estamos nos transformando em outros, personagens? Ou seríamos produto da imaginação de outros, atores? Ou até os próprios construtores dos enganados, espectadores?
> "Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio:
> Pilar da ponte de tédio
> Que vai de mim para o Outro."
> (Mário de Sá Carneiro)
> Traduzir-se (Adriana Calcanhotto)
> "Uma parte de mim é todo mundo
> Outra parte é ninguém
> Fundo sem fundo
> Uma parte de mim é multidão
> Outra parte estranheza e solidão
> Uma parte de mim, pesa pondera
> Outra parte, delira
> Uma parte de mim almoça e janta
> Outra parte se espanta
> Uma parte de mim é permanente
> Outra parte se sabe de repente
> Uma parte de mim é só vertigem
> Outra parte, linguagem
> Traduzir uma parte noutra parte
> Que é uma questão de vida ou morte
> Será arte?
> Será arte?"[50]



[50] Protocolo de Eloá Guirelli 9 de setembro de 2011 e foto de *O inspetor geral*. Sr. Luká.

No caminho da construção do corpo cotidiano em direção ao corpo do personagem (figura disfarçada entre real e artifício) o último exercício aqui comentado segue a lógica do trabalho com o concreto em que os atores são convidados a experimentar deslocar os eixos normais de seus corpos: caminhar como se estivessem sendo puxados pelo quadril, ou peito, ou nariz e assim por diante, Todos os personagens de *O inspetor geral* são tortos, deslocados, não cotidianos. Como percebido pela aluna no protocolo acima, uma viagem para um mundo outro, um corpo outro, mas que não deixa de ser o próprio corpo: "uma parte na outra parte, o outro no eu. Será arte?"

Em seguida oferecemos um cardápio de opções aos participantes a fim de que refinassem e aprofundassem o jogo entre evidência e ocultamento do seu disfarce: é o *Exercício das escolhas* em que os participantes, de figurino, andando pela sala, a cada indicação do condutor devem escolher uma entre as opções propostas deixando essa característica contaminar a caminhada do personagem. As escolhas são: claro ou escuro; frio ou quente; feminino ou masculino; movimentos que saem do eixo ou dos membros; rápido ou lento; retos ou sinuosos; animal mineral ou vegetal; país; cor; terra fogo água ar. As características se somam a cada nova indicação e objetivam uma interferência externa no corpo do ator. Nota-se que não é solicitado escolher entre felicidade ou tristeza, raiva ou paz. O participante transforma seu personagem a partir de imagens concretas e não de estados ou emoções. Partindo desse exercício algumas características ficaram fortes na construção do personagem. O inspetor era feminino e sinuoso; sua filha rápida, fria e mineral; Ossip, um animal azul acinzentado e a mulher do prefeito, Espanha.

> Estamos sentados, as luzes baixas, a plateia vazia. O traje parece descabido, mas o texto existe, e tudo tem um propósito. Logo a liberdade de uma criação não pautada em um realismo indubitável se torna surpreendentemente prazerosa e inesquecível. Encontrar inspetores, prefeitos, juízes, mães, filhas e todos os outros. Onde eles estão? Dentro? Fora? Estão em todos os lugares. E aos poucos partes de cada um deles começam a surgir: Se um ombro torto lhe parece pouco, experimente andar de lado. Se parecer um cão curioso não lhe soa forte, tente toda hora arrumar o peito no decote. Se passos curtos não lhe dizem nada, quem sabe um maluco com a cara desfigurada? Ou ainda outro cara estranho, alto como um poste, que vive subindo as calças em uma espécie de TOC. Você pode ser um cara feminino ou uma moça masculina. Escolher uma personalidade clara, escura. Muito abstrato? Intoleravelmente lento ou irritantemente rápido você possui uma sinuosa

> malemolência ou é reto e devagar. Que animal? Que país? Não é *stop*, é construção. No fim, aquela imagem que você escolheu vai reafirmar um dos maiores clichês que existem: sim, ela valeu mais do que mil palavras.[51]

Assim, na busca por uma construção de personagem que se desvie das rotas psicológicas e naturalistas, encontrar nome no disfarce material de Cornago foi importante para a jornada. Talvez o protocolo acima nos dê uma pista da potência pedagógica dos princípios de invenção que se afastam do universo cotidiano e propõem aos jogadores uma aventura em um mundo outro. A partir daí, então, devidamente desenhados, disfarçados e distantes do real, os participantes estão prontos para tornar visível o desencontro entre o que se representa e o que se é, entre o que vemos e o que se esconde, entre as palavras e os gestos, a expectativa e a frustração, entre a aparência e os sentidos, o engano e a revelação.

Tornar visível. Tornar visível uma ausência não equivale ao ato de imitar a aparência. Um espelho copia fielmente a imagem, mas não pode fazer aparecer o invisível. O espelho tem a função de refletir o que está diante de si produzindo uma ilusão de realidade. Por outro lado, ele reafirma a existência de quem se vê em uma espécie de presentificação da realidade: o espelho só reflete aquilo que é o real. Assim, o espelho, em uma operação quase paradoxal, ilude o olhar e presentifica a imitação da aparência.

Assim, mais uma vez, podemos olhar para a epígrafe de *O inspetor geral*, na qual Gogol autor parece anunciar o tema do engano. Parece problematizar a questão da representação, da reprodução da realidade e com isso, de alguma forma discute o mundo das aparências. A pergunta ainda permanece: Por que estilhaçar a reprodução da realidade, ou interromper o processo de reflexão perfeita traria tanto azar?

No começo do processo de montagem do espetáculo *O inspetor geral*, como dito na introdução deste capítulo, uma das participantes avisara que, qual fosse a escolha do grupo, não convidaria sua família para assisti-la. Contudo, na última apresentação ela pareceu ter mudado de idéia e seus parentes compuseram parte do público. A atriz nos contou que sua mãe, a mesma que, segundo ela, não tinha interesses em se deslocar de casa para ir ao teatro, na noite da apresentação não

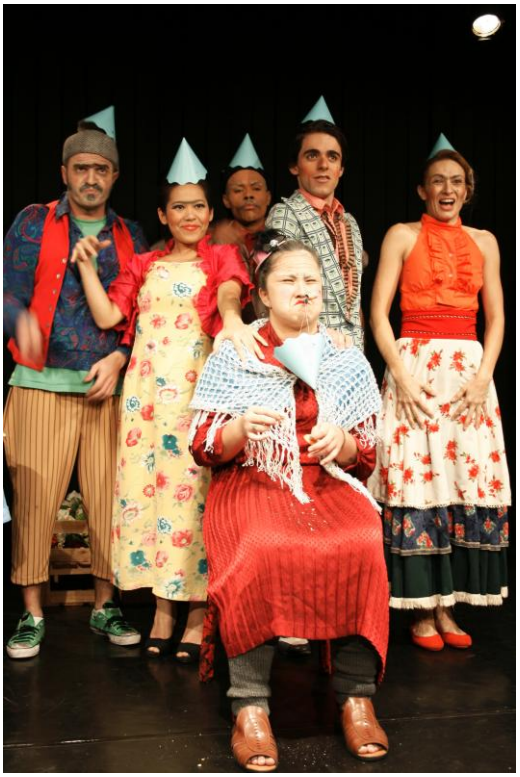
[51] Protocolo Heloisa Godioso sobre o encontro de 29 de agosto de 2011.

conseguiu dormir. A insônia da mãe de Paula não se deu ao fato da filha se mostrar surpreendentemente uma atriz talentosa. Paula nunca tinha feito teatro antes, mas não era essa a causa da insônia. De madrugada acordou a filha porque precisava saber o que acontecia atrás das coxias. "Como faziam aquilo?" No protocolo a seguir, o primeiro feito por Paula, encantada com o funcionamento do espetáculo *Donka* parece anunciar suas descobertas. O que ela mais queria era fazer um trabalho no qual a pergunta dirigida pelo público fosse "como fazem aquilo?" Nessa pergunta simples cabe a ideia da forma e da contrução: mistérios que um espelho estilhaçado e suas maldições nem sempre podem dar conta.

> Os truques do teatro, como o cenário, a coxia, o som, a iluminação, o figurino, os modos de andar e falar, os trejeitos do personagem são necessários, pois nós não estamos lá para ver a vida como ela é e queremos voar com a imaginação aguçada. Essa é a realidade: o teatro não tem que parecer verdade, pois já convivemos com ela no nosso cotidiano. Mas quando ele assume ser mentira, fica extremamente interessante, fazendo com que a gente perceba coisas que às vezes não damos importância no nosso dia a dia. (...) Viva a Rússia! Finalmente decidimos! Chegou o Inspetor Geral! Para incrementar nossa formação, fomos assistir à peça *Donka*. Eu sei que se trata de um grupo profissional com uma proposta estética diferente, mas... Alguém pode me explicar o que foi aquilo? Como eles fazem aquilo? Ainda estou tentando compreender de forma racional o que meus olhos viram, mas não sei se vou conseguir, nem sei se quero conseguir isso. O que eu quero mesmo é, algum dia, conseguir fazer um trabalho tão bom e interessante quanto o deles, que faça com que o público se pergunte: "Alguém pode me explicar o que foi aquilo? Como eles fazem aquilo?" Isso me faria muito feliz! E como a felicidade não cai do céu nem se compra no supermercado, sugiro começarmos nosso percurso com muito empenho e dedicação, um passo de cada vez, fazendo tudo da melhor forma possível e aproveitando todas as oportunidades, pois o caminho é longo e difícil, mas a estrada é linda. [52]

[52] Protocolo de Paula Camara. 10 de março de 2011.

CAPÍTULO 2. ARTIFÍCIO E SEU CONTRÁRIO



E mais uma vez aí entra aquela história do criar fora do realismo. Não somos realistas nem temos essa pretensão. Não queremos fingir ou fazer você de burro. Nós somos enganadores, mentirosos e assumimos isso. O que queremos é elevar esta farsa até um outro nível, onde você saiba que será enganado e mesmo assim se engane. Está lançado o desafio...[53]

O teatro não ocorre na natureza. Não é acidental. Não apenas acontece. A intenção é seu elemento crucial e necessário. É preciso ter a intenção de afetar uma plateia. Esse é a principal noção de teatro para Michel Kirby que bem se emparelha às de Cornago e Féral. Para ele, espionagem e *voyeurismo* não são teatro porque a atividade percebida não é feita propositalmente para um público. Em inglês a palavra *show* significa *show* como é usada no Brasil – um aportuguesamento – referindo-se a espetáculo; mas também significa mostrar. Assim, Kirby parece preciso ao definir teatro: "*to show the performance at the same time to an audience*",[54] definição na qual uma aparente redundância abarca a própria operação do teatro. O *show* se mostra a si mesmo. A própria palavra *show* contém em si a simultaneidade do ato e da ostentação, ou ainda, ele já é o próprio ato de mostrar-se.

[53] Protocolo de Heloisa Godioso. 16 de setembro de 2011 e foto de *La Nona*, junho de 2012.
[54] KIRBY, M. 1990, p. xi.

Por outro lado, Kirby, ainda com o pensamento semelhante a Féral e Cornago chama a atenção para o fato de que só um público reunido não é suficiente para fazer nascer teatralidade. Se uma multidão se reúne para assistir a um fenômeno da natureza com características espetaculares, como um tornado, por exemplo, não há teatro, não há intenção de quem faz: o teatro não é natural, não é da natureza. Ao mesmo tempo nem toda atividade feita intencionalmente para um público é teatro. O embarque de astronautas em uma nave espacial, por exemplo, faz com que milhares de pessoas se desloquem para assistir a um evento, mas mesmo assim, esse tipo de atividade é produzido por outros propósitos diferentes do que afetar um público. O lançamento de um foguete não se configura teatro somente pelo seu afeto ou impacto na plateia: segundo o autor, é a intenção e não o evento em si ou seu efeito que o torna teatro. Um jogo (como o futebol) tampouco é jogado para impactar um espectador, mas sim para ganhar. Seu objetivo se cumpre independentemente do interesse do público e qualquer efeito no espectador é indireto. As intenções do jogo estão direcionadas para dentro e não para fora de sua estrutura.

Assim, para Kirby, o teatro, cuja intenção é ter um efeito no público, se opõe à vida cotidiana na qual os indivíduos não se comportam para serem vistos por outros e não atuam para uma plateia. Os pontos no meio dessa escala de contrastes são os mais interessantes de se estudar, segundo o autor, pois estão no limiar, não são tão óbvios e podem ajudar a entender as fronteiras do teatro.

O teatro não pertence à natureza, mas o que ocorre quando se introduz um material da natureza em um campo teatral? Se aqui estamos investigando o artifício, o artesanal, o assumidamente falso, o que não é encontrado por acidente no mundo, mas sim fruto de uma escolha, seria interessante olharmos para o encontro com o seu contrário: aquilo que vem do mundo, concretamente real, objetos de azar, de frágil manipulação ou risco, enfim, materiais em que a vida e a experiência de realidade estejam estampadas em seu corpo.

Durante os processos fizemos algumas experimentações que colocavam em choque essas duas naturezas. Em uma delas, a materialidade do corpo dos próprios alunos foi mote para a construção da cena. Segundo Pupo, o jogador também é um enunciador de discursos que resulta de concretudes como sua voz,

sua entonação, seu corpo e seu gesto: "da relação entre o corpo real do jogador e a figura imaginária que ele delineia através de seu corpo, surge a ficção concretizada cenicamente" [55]. A partir do texto de Jan Fabre *Eu sou um erro*[56], cada grupo de atores deveria escolher uma parte do corpo a ser sublinhada na cena. Esse foco dado à concretude corporal não necessariamente correspondia ao tema dado pelo texto. Por exemplo, se o grupo elegeu destacar os cabelos, a cena não precisaria se passar em um salão de cabeleireiros. Uma das duplas, composta por um ator negro e uma atriz branca, construiu uma cena na qual repetiam a frase *eu sou um erro*. A sala foi por eles dividida em duas de acordo com a iluminação – metade clara e metade escura – permitindo um jogo entre as cores de seus corpos e do espaço. Esse exercício possibilita que o ator – além de explorar as diferentes relações entre forma e conteúdo – investigue a materialidade do seu próprio corpo, de modo a disponibilizá-lo como um artifício teatral no trabalho com a linguagem não cotidiana. A partir de então, o corpo fica à disposição para servir à criação artificial e não realista.

Féral diz que existe um momento de encontro: quando as estruturas reais e ficcionais colidem, há a quebra do contrato de ficção entre ator e espectador, instaurando uma crise nas certezas do público. O que está em jogo nesses casos não é a afirmação do real em si, mas sim a ambiguidade entre saber se é verdade ou não. É nessa dúvida que se potencializa a teatralidade. Será verdade ou mentira? Essa é a pergunta inevitável do teatro, segundo Cornago. É um truque ou realidade? Um ator ou uma pessoa de verdade? Para ele, essa é uma questão inquietante e sem resposta, pois a verdade e a mentira do teatro e da vida são concretamente diversas e ao mesmo tempo podem se sobrepor.

Cornago diz que na cena tudo está fingido, ao mesmo tempo em que tudo é vivido. O ator prepara sua interpretação, mas também vive uma ação por ele mesmo no momento aqui e agora. Todos são inevitavelmente atores, mas, por isso mesmo, também, pessoas reais, o que não se pode ou se consegue ignorar por nenhuma das partes: nem por quem está no palco, muito menos pela plateia. Dentro do sistema teatral, para Cornago, tudo é um engano, pois ali é armada uma

[55] PUPO, M. L. 2001, p.185.
[56] FABRE, J. 2007, p.171.

re-presentação, um fingimento, uma ocupação do lugar de outro. Mas ao mesmo tempo, há a verdade do próprio jogo, do corpo do ator, da experiência sensorial de inegável realidade. O que mais interessa, de fato, é o jogo entre a verdade e a mentira, em que uma tenta encobrir a outra, em que a vida (a verdade do ato) e a ficção se enredam em cena. Ou, como diria Féral, há uma oscilação "entre o imediato e o mediado" [57].

Cornago vai além ao imaginar um vice-versa, ou seja, ao inverter a perspectiva propondo que esta talvez seja a questão que a arte em geral, e o teatro mais concretamente, lança à própria vida: atrás de tanta realidade também deve se esconder um tanto de representação e de engano, mas por outro lado, também por isso, vice-versa, um tanto de jogo e invenção: "a poesia da realidade feita visível através da mirada teatral" [58]. Ainda sim, esse pensamento difere do de Kirby, que não atribui o nome *teatro* aos fenômenos que surgem a partir de uma intenção cênica lançada pelo olhar de quem está assistindo. Segundo o autor, é o propósito de quem faz que caracteriza o acontecimento como teatro. Por outro lado, Cornago, Féral e Kirby coincidem ao apontar que nesse caso possa haver teatralidade. Em vez de importar fragmentos ou matérias da realidade para a cena (como veremos a seguir), Cornago propõe o movimento oposto, no qual a teatralidade pode ultrapassar os limites do palco, quando os olhos de um espectador atribuem novos sentidos a eventos do mundo real. "Trata-se de situações extracotidianas nas quais se empregam dispositivos comunicacionais e representações utilizadas no campo artístico e que (...) falam-nos a partir de 'um outro lugar', que não é o das artes nem tampouco da realidade pura"[59].

Durante a pesquisa buscamos momentos em que o real e o artificial pudessem transbordar. Se o ator quisesse pensar sua cena a partir de um material da natureza, trazendo o próprio objeto para o palco, seria importante que pudesse devolvê-lo ao mundo com um olhar diferente. E vice-versa. Se o ator, no mundo, olhar para algo que aparentemente não é teatro, algo que naturalmente está

[57] FÉRAL, J. O real na arte: a estética do choque. Conferencia proferida por Josette Féral durante o VI Congresso da Abrace. São Paulo/SP, 10 nov. 2010. citado por MENDES, J. 2012. p. 18.
[58] CORNAGO, O. 2004, p. 25.
[59] DIEGUEZ, I. (2001) citado por MENDES, J.G., 2012, p.45.

ocorrendo na vida, pode trazê-lo para o palco. E vice-versa. E um constante vice-versa.

2.1 Fusca amarelo e cianureto: realidade ou realismo?

Até aqui trabalhamos com a ideia de que a realidade do palco e a realidade da vida evidentemente não correspondem. Embora possam dialogar e se referirem umas às outras, suas matérias primas são distintas. Em determinados momentos, entretanto, fizemos experiências com materiais importados da realidade tal qual se apresentam, em sua potência real sem qualquer tentativa de ressignificação ou transformação. Eles foram colocados no palco onde puderam, por mais reais que fossem, adquirir teatralidade. Esse foi o foco do processo da montagem do espetáculo *La Nona* com a turma M65 de formatura dos alunos da Escola Incenna. Já no primeiro encontro, trouxe a proposta do texto ainda não traduzido do espanhol. Mesmo assim, na leitura coletiva, o grupo estava decidido a montar *La Nona*. No mesmo dia, uma aluna pediu pelo blog da turma: "manda o texto que eu estou com fome". A tradução para o português foi feita por mim em parceria com um dos alunos que falava fluentemente o espanhol, acelerando o processo e compartilhando desde logo a produção e responsabilidade do espetáculo.

O texto do argentino Roberto Cossa conta a história de uma típica família italiana que faz tudo para se livrar de sua avó de 100 anos obcecada por comida. De tanto comer, a Nona acaba levando a família à falência e à miséria. Durante a peça, na tentativa de aliviar o fardo, os personagens tramam armadilhas para matar a Nona, mas ao final ela é a única que sobrevive: um, sem se dar conta, bebe o próprio veneno, o outro tem um ataque do coração, o última se mato. O grupo inventou novas formas de se livrar da velha: levam-na à montanha russa, à jaula dos leões no zoológico, armam um casamento com o dono do quiosque de doces. Mas a Nona sempre volta, alheia a tudo. Seu único interesse é a comida.

O cenário foi composto por objetos reais. O palco da escola de proporções pequenas (4m profundidade x 5m largura x 3m altura) foi transformado em cozinha: uma mesa redonda de madeira, quatro cadeiras forradas com tecido de estofado, uma geladeira, um fogão, caixotes de feira empilhados e uma fruteira. Os adereços de cozinha também eram reais: pratos, garfos, copos, colheres de pau,

facões de carne, panelas, panos, galões de vinho, saca rolha, vasilhas, potes, garrafas. Por fim, de verdade também era a comida. Tudo o que a Nona ingeria, ela comia de fato e realmente estava à disposição: pão italiano, berinjela, azeitonas, salsichões, queijo ralado, queijo em pedaço, presunto, macarronada, um bolo de aniversário, bombons, uma caixa de chicletes, ensopado de carne, maçãs bananas, um pé de alface, tomates, um abacaxi, uma melancia e um peixe cru inteiro.

O espetáculo ainda começava com os atores chegando no teatro em um fusca amarelo que descia a rua Bagé. Estacionavam na frente da escola e descarregavam o carro correndo em direção ao palco com caixas de feira, sacolas de supermercado para armar o cenário, ou melhor, abastecer a cozinha. Colocavam cada comida no seu devido lugar: o que era de geladeira na geladeira, arrumavam a mesa, um ator punha-se a cozinhar. Desde desse momento a Nona já estava sentada em sua cadeira no centro do palco ainda quase vazio mastigando qualquer coisa, com um chapeuzinho de aniversário. Por último alguém acende velinhas de 100 anos em um bolo de glacê e todos gritam sem esforços: *Feliz cumpleaños, Nona*. Ela, que acabara de receber uma língua de sogra, assopra. Essa primeira cena é o início da materialização do ciclo da decadência da família.

[60]

[60] Cena de *La Nona*. Escola Incenna, junho de 2012.

O cenário construído aos olhos do público na primeira cena – repleto de cores vibrantes, inúmeros detalhes, farto na quantidade e variedade de comida – vai minguando ao longo do espetáculo. À medida que se desenrola a ação da falência da família, aos poucos, as cores vão sendo apagadas, os móveis retirados, as frutas e a comida realmente vão acabando. No final, na última cena resta apenas a geladeira vazia aberta, o corpo de um dos mortos no chão e a Nona que, procurando algo para comer, no seu andar lento, se contenta com uma flor murcha que encontrou atrás da geladeira. Mastiga olhando para o público em um sorriso satisfeito.

O uso de materiais reais possibilitou que o grupo inventasse relações diferentes entre a concretude dos objetos e suas possíveis leituras ou sentidos. Por outro lado, um objeto real não estava metaforizando algo nem representando outro. Não se tratava da ressignificação de objetos. Eles eram o que eram, com suas cores, pesos e tamanhos. A geladeira não foi lá colocada a fim de demonstrar a frieza da família em relação à Nona, por exemplo (embora essa possa ser uma leitura possível e bem vinda da parte do espectador). Ou seja, escolhemos trabalhar com os objetos em relação ao seu significado cuidando para que este fosse originado das suas próprias particularidades materiais.

Por outro lado, o próprio uso de alguns elementos cumpria sua função inerente, permitindo uma ação significativa. Por exemplo, um dos personagens cortava queijo com um facão e na medida em que se apressava o ritmo da cena na qual a Nona solicitava gradualmente mais, se acelerava sua ação de cortar, assumindo um maior risco real causado pela concretude do objeto. Não aliamos à ação do ator algum movimento interno que representasse o desejo da personagem em assassinar a Nona. Mesmo assim esse foi um significado e uma leitura que escolhemos provocar no espectador.

A opção de constituir uma cozinha com inúmeros móveis no palco que já era pequeno ofereceu aos atores limites restritos para sua movimentação. Isso auxiliou na provocação de uma sensação real de asfixia dos atores e por conseguinte dos personagens que estavam nessa situação. Para o grupo era sufocante pensar em uma família inteira na mesma casa onde o espaço e o dinheiro são racionados e, ainda nessas condições, ser necessário sustentar a tal velha de 100 anos. A própria

Nona, é uma metáfora da casa. Ela é devastadora, come o que vê pela frente e é grande, ocupa espaço físico, concreto, limita ainda mais a movimentação das pessoas. Infesta a cozinha com seus odores, atrasa os compromissos dos outros com a sua lentidão. A Nona é o principal limite da casa. Um limite físico, concreto: há tamanho, peso, cheiro, tempo e espaço. Ela é um enorme e pesado armário a mais naquela cozinha. É só abrir sua boca, suas portas e ali colocar, estocar, enfiar a comida.

Foi necessário trabalhar com a realidade dos objetos para que o grupo pudesse experimentar essa forma de se fazer teatro. Não há um engano, um fingimento ou uso artificial de algo, pelo contrário, há o escancaramento de uma superfície e um funcionamento real das coisas. Talvez a própria manipulação do material real no palco, de modo a ostentá-lo em sua concretude mais do que em seu significado, o torne paradoxalmente, um artifício. Se falar da realidade do teatro é falar do próprio teatro, de seu corpo, de sua materialidade física, ao introduzir um elemento não artificial – como um prato de macarronada verdadeiro, tal como é no mundo, diferente da sua representação, ou seja, não um prato de macarrão feito de isopor, ou um prato vazio em que apenas o gesto do ator pudesse indicar que ali houvesse a macarronada – sua natureza teatral pode se tornar mais evidente por contraste: o teatro expõe seus limites quando os confronta com realidades outras, neste caso a comida. Isto é, além do escancaramento dos artifícios de sua construção, há o escancaramento da realidade que, em tensão e fricção com o representado, põe em evidência a teatralidade da cena.

Por outro lado há que se tomar cuidado, pois o uso desses elementos reais não conduz necessariamente a uma interpretação ou a uma cena realista. É importante diferenciar que não se trata do estilo realista, mas de objetos da realidade, da vida. Um ator realista pode comer um prato de macarrão real como faria em uma situação comum e a opção por uma macarronada real traz um peso que não cabe negar. Um ator de uma cena não realista pode explorar o mesmo macarrão nas suas particularidades materiais: é comprido, tem fios embaraçados, escorrega, é preciso sugá-lo, tem molho vermelho. O ator provavelmente irá jogar com essas características reais expondo-as, trazendo-as à luz, fazendo com que o

macarrão não se torne nada além de macarrão, mas possa ser visto de outra forma, de forma teatral.

Essa foi uma das maiores dificuldades encontradas no processo de construção de *La Nona*. Por utilizarmos constantemente elementos reais, os alunos às vezes embaralhavam e sobrepunham realidade a realismo, como fica evidenciado no protocolo:

> Queríamos fazer um musical (nós cantamos, não perfeito, mas cantamos), queríamos um teatro realista (lidamos com o concreto da comida, quer mais realista?). Os nossos pedidos foram todos atendidos.[61]

As palavras da atriz denunciam o embaraço no qual estava enredado por um lado o estilo de uma linguagem, ou seja o modo como lidar com os objetos de cena, e por outro a presença dos próprios objetos enquanto potência. Por que será que modo e presença se confundiam? Os materiais reais pareciam impor uma determinada relação muito próxima das construídas na vida comum. Era difícil desassociar um objeto tal qual é de seu uso no cotidiano. Como se não pudessem conviver artifício e realidade num só tempo, numa só obra, a serviço do próprio teatro, do próprio fingimento, de uma construção que é falsa, que não é natural, não se encontra acidentalmente na natureza, como diz Kirby. Foram muitos os momentos de contato com os elementos em que esbarramos nessa questão. Por exemplo: "ninguém leva o prato embora se ainda está cheio de comida". Ou "ninguém corta o queijo assim tão rápido sem olhar". Era como se precisasse haver correspondência entre o uso do objeto em cena e na vida.

A própria construção dos personagens, por momentos, chegava a impasses, pois o pensamento a partir do estilo realista era tão arraigado em alguns atores que criava resistências para a composição. À Thais coube fazer Cecília – uma atriz frustrada e por isso exagerada, bisneta da Nona – mas que colocou para si, durante o processo, perguntas que talvez não coubessem para aquele tipo de construção: por que mataria a Nona? Por que não mataria? Qual a causa de sua carreira fracassada? Por um lado, essas questões, como quaisquer outras, podem ter validade na busca de um ator, mas, neste caso, esse tipo de busca se sobrepôs à

[61] Protocolo de Lane Alves. 10 de junho de 2012.

construção que revelaria a si própria e colocaria em evidência a dupla de atrizes (Cecília e Thais), ora no patetismo da decadência de uma, ora na meta-teatralidade da outra. Essa questão aos poucos foi percebida por todos, mas, ainda assim, não soubemos equacionar modos práticos de solucionar, restando, todavia dúvidas, como nas observações da atriz:

Agora, falando em relação à construção da minha personagem, foi difícil. Fiquei muito feliz de fazer a personagem que eu queria, mas com o tempo percebi que era mais difícil do que pensava. Assisti ao filme, assisti a filmes com personagens de gênese parecida, busquei referências em outras atrizes antigas, e ainda assim me senti muito frustrada, eu via todo mundo muito bem montado, em seu personagem, e eu ainda me sentia perdida, sem nada, eu entendia quem era a Cecília, quais eram suas intenções, mas não conseguia me apropriar disso. Consegui chegar à Cecília, mas não estava me sentindo 100% ela, e percebi também muito de mim nela, lógico que não mataria minha avó, mas acho que uma pitada de um pouco de cada coisa que ela é, eu tenho. É muito bom escutar os elogios no final, e gratificante saber que o público não percebeu que a Cecília ainda não estava totalmente construída. Porque pra mim não estava. [62]

Contudo, houve momentos no processo em que nos encontramos em um entroncamento oposto. Algumas cenas pediam que o público se surpreendesse, solicitavam dinâmicas quase cinematográficas e exigiam escolhas claras do grupo. O momento da morte dos personagens foram os principais impasses. Se estávamos sendo acompanhados por uma linguagem artificial que a todo momento revela que se trata de teatro, era impossível convencer o espectador de que alguém ali havia morrido de fato. Assim, na primeira morte, por se tratar de um personagem mais cômico, optamos por dilatar seu tempo de piripaque e a falência deu-se por tremedeira e paralisia de parte por parte do corpo. A segunda morte foi solucionada com um truque de luz, já não tão mais humorada, mas com um efeito de *flashes* de foto. O personagem, a partir de um suposto golpe com um caixote na cabeça da Nona, paralisa-se em uma falta de ar e, depois do rápido *black out*, vê-se logo caído no chão. A última morte, mais fácil: um suicídio de revólver, feita atrás

[62] Protocolo de Thais Sayuri. 26 de junho de 2012 e foto de *La Nona*. Cecília.

dos panos. Depois do susto do barulho produzido por uma bexiga escondida, escorrega da coxia somente a mão que segura a arma. A arma é falsa, claro, mas é tão falsa quanto verossímil, capaz de, na última cena do espetáculo, surpreender e embalar o espectador na ficção.

A cena na qual o personagem morria envenenado apresentou maiores problemas. A família preparava uma solução envenenada com cianureto para a Nona e ela não aceitava. Na cena seguinte, o tio, que não estava presente na tal armadilha entra com sede e toma, de um só gole, o copo deixado na mesa. Esse infortúnio é representado diante do público que, exigente, como uma lente de câmera, enquadrando o copo envenenado, já sabe o que vai ocorrer assim que o personagem entra em cena. Não conseguimos solucionar ou eleger um modo de assumir o artifício, fosse essa revelação feita de maneira exposta (como na primeira morte) fosse abusando dos elementos cênicos (luz, coxias) nas outras duas. Experimentamos alguns modos, mas nenhum nos pareceu nem tão honesto nem suficientemente falso para manter o espectador embalado na ficção. Então, nesse momento nos perguntamos: o realismo nos ajudaria agora, seria uma opção de linguagem? Essa equação não foi solucionada e isso fica evidente no protocolo do ator que fez o personagem do tio:

> Eu sei que tenho esse lado de humor forte e sempre quis fazer um papel irônico. O que mais me irritou foi o fato de ter as quebras de realismo como na morte. Eu não sabia como fazer.[63]

[64]

[63] Protocolo de Diego Dolenz 10 de junho de 2012.
[64] Cena de La Nona. Escola Incenna, junho de 2011. Morte de Carmelo entre *black outs*.

Ainda sim, essas questões do processo de montagem de *La Nona* foram constantemente acompanhadas por exercícios que investigassem a potência do aparato real na cena. Um deles foi feito nos espaços concretos da escola. Os alunos, divididos em grupos, escolheriam um espaço para realizar uma cena na qual o ponto de partida de criação fosse o próprio local. A instrução precisaria ser clara na tentativa de que os alunos primeiramente escolhessem o espaço e depois pensassem na cena a partir dele, e não ao contrário, tentando encaixar algum local em uma ideia de história. A ordem de escolha deveria ser rigorosamente esta para evitar o uso do espaço como um mero cenário (no sentido de painel ilustrado), ou uma ambientação. Ou seja, os atores foram convidados a construir uma cena que levasse em conta a materialidade do espaço, seus reais limites e formas fixas como elementos não somente a serviço de um universo ficcional, mas também como seus elementos fundantes e exclusivos, impossíveis de serem retirados da cena sem modificá-la completamente.

Contudo, ainda foram apresentados exercícios em que o espaço utilizado na cena era indiferente. Nessa época a fachada da escola estava em reforma e um dos grupos escolheu tal espaço para uma cena de um suposto delírio da Nona num tempo de guerra. Entretanto, as ações que construíram poderiam ter acontecido do mesmo modo na sala de ensaio, pois o entulho, os tijolos, ou mesmo os sons dos operários em trabalho não foram levados em conta, não foram concretamente incluídos na cena, ocupando um mero papel de cenário (painel ilustrado). Os alunos apenas sugeriram um conteúdo, um assunto – guerra – mas não incorporaram o espaço de fato na cena. Provavelmente, para o espectador somam-se as referências na sua imaginação. De qualquer modo é diferente assistir essa cena em meio a escombros, mesmo que os atores não se relacionem com eles, ou numa sala vazia. Ainda haverá um impacto do real. O espaço pode ali estar como uma vitrine e os atores apenas passarem sem se relacionarem com ele em primeira instância, deixando que o público faça essa somatória. Mas isso deve ser uma escolha de quem constrói a cena, aí há uma intenção. No caso do exercício nos escombros da reforma da fachada da escola, essa não foi a intenção.

Na primeira etapa dessa atividade, cada grupo era convidado a realizar uma cena no espaço escolhido, utilizando-o enquanto tal: o espaço ficcional deveria coincidir com o real: se o espaço usado for um banheiro, por exemplo, a cena deve se passar em um banheiro, mas nem por isso o tema da cena precisaria estar de acordo com o espaço (pode-se estar num banheiro falando sobre a morte). No segundo momento do exercício, os grupos voltam a explorar o mesmo espaço, mas utilizando-o de forma que o espaço real e o ficcional não correspondam entre si. Se a cena é num banheiro real o lugar ficcional pode ser qualquer coisa exceto um banheiro. A seguir a foto da fachada da escola em obras que serviu de espaço para o jogo.

No caso de um dos grupos, o banheiro da escola foi transformado na cozinha da casa da Nona, na qual as atrizes exploravam os limites do tamanho em contraste com a dimensão da avó: transformavam um som de descarga no som de ligar o fogão e a água escorrendo pelo vaso sanitário se tornou a sopa remexida na panela.

O outro vaso se converteu em liquidificador também barulhento que misturava ingredientes à base de papel higiênico e lixo. No último vaso, até que a comida não ficasse pronta, deixaram a Nona sentada no seu chamado *troninho da nonita*. Ela, faminta e ansiosa, abria e fechava a porta acrescentando mais um som a essa sinfonia angustiante.

Não foi o caso desse exercício, mas há a possibilidade de o espaço real no qual ocorre a cena não significar nada *a priori*, mas, sim, em uma organização composicional, ser explorado material e formalmente sem que esteja vinculado a qualquer fábula ficcional. Maria Lucia Pupo analisa essa operação em que a concretude do espaço é posta à luz no jogo cênico e, embora possa parecer paradoxal, quanto mais se revela sua materialidade real, mais se expõe sua potência teatral:

> Pode decorrer daí a busca de espaços diferenciados, menos sobrecarregados, tendendo ao vazio mas portadores de um caráter simbólico forte, ou opções nas quais o ilusionismo é banido e a própria teatralidade é colocada à vista através da exposição de dispositivos cênicos, bastidores, paredes do edifício.[65]

[65]PUPO, M. L. 2001, p. 183.

2.2 A realidade esfrega na cara: autobiografias trocadas

A fim de aprofundar a pesquisa acerca do teatro e sua materialidade foi necessário, então, como dito anteriormente, investigar a relação entre o real e ficcional, ou, para sermos mais precisos, entre um artifício teatral e uma matéria do mundo cotidiano. Além de objetos importados da realidade tomados pela sua concretude, trabalhamos com a própria vida dos participantes. Uma prática constantemente proposta nos processos teatrais aqui em questão[66] foi inspirada no filme *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho e mais tarde encontrou ecos nos chamados biodramas ocorridos em Buenos Aires[67].

Cada aluno é convidado a organizar sua autobiografia de forma cênica; depois de apresentada, elas são trocadas entre si. Primeiramente, os alunos não sabem que as cenas serão feitas por outro ator e recebem instrução para organizar suas escolhas e recortes da própria vida dentro de determinadas regras: a cena precisa ser feita individualmente; cada um escreve uma espécie de roteiro de ações para facilitar a troca posterior; d*eve haver* figurino e música; *pode haver* texto, objetos, iluminação, etc. Ao final da rodada, quando todas as cenas foram apresentadas, é feita a revelação do próximo passo: a troca. O sorteio é o procedimento que define quem fará a autobiografia do outro.

A ideia não é provocar o sujeito a falar de si mesmo, muito menos instaurar um espaço terapêutico. O objetivo desse exercício é, em um primeiro momento, investigar as dificuldades e as descobertas dos participantes ao transformar o que vem da realidade concreta (nesse caso a própria experiência de vida) em artifício, ou, como diz Cornago sobre os biodramas argentinos, possibilidades de experimentar uma verdade humana em um espaço de fingimento que é a cena.

---

[66] O exercício das autobiografias trocadas não foi feito nos processos de montagem dos espetáculos *O inspetor geral* e *Bodas de sangre*, mas sim nas turmas da disciplina de improvisação conduzidas por mim na escola Incenna no período de 2010 a 2013.

[67] Em 2002, a atriz e diretora argentina Viviana Tellas encabeçou um projeto denominado *Biodrama. Sobre la vida de las personas* no qual circunstâncias biográficas reais eram levadas à cena. Diversos diretores, como Daniel Veronese, fundador do grupo *El Periférico de Objetos*, foram convidados para construir obras a partir da vida de homens e mulheres da Argentina.

Num segundo momento, buscamos pesquisar os limites da representação de uma mentira, de uma vida alheia, explorando em quais instantes essa troca se faz verdadeira para o espectador. Por exemplo, se um homem faz a autobiografia original de uma mulher, quais escolhas ele deve fazer para sua cena? Manter as palavras no feminino? Transformar aquela vida em um personagem masculino? O espectador, esperando a confissão sincera, sabendo que se trata de um material que vem da vida, da realidade, exige verdade ou pelo menos transparência. A verossimilhança da atuação é necessária para que o público legitime a cena e se torne cúmplice ou testemunha daquela confissão. Quando essa substituição é honesta? Quando é totalmente enganadora? Quando é abandonada pelo público? E quando convida o público a acreditar na história como se fosse realmente do ator, mesmo sabendo que é de um outro?

A seguir vemos essas questões equacionadas em um protocolo de um ator a quem coube fazer a autobiografia de uma atriz. A cena original já era bem feminina e tendia ao cômico, pois a atriz dizia se sentir prostituta com sua profissão de recepcionista, vestindo-se e agindo como tal. O ator, por outro lado, deixa claro que escolheu a sutileza da feminilidade ao mesmo tempo em que se revela homem. Essa foi a cena mais esperada pela turma, pois todos queriam assistir ao colega de roupas e gestos de garota de programa. Entretanto, o ator se manteve atento a outras características da cena e, embora vestido como mulher, não provocou risos:

> Eu fui sorteado para fazer uma cena como uma mulher. Uma mulher que trabalha como recepcionista e se sente prostituída com isso, com os limites que essa profissão lhe impõe. De início pensei se seria mais adequado adaptar a condição para um personagem masculino. Depois, mergulhando no texto, cheguei à conclusão de que se essa mulher tem de se transformar todo dia em algo que a agride tanto ao ponto de se sentir prostituída, como eu, enquanto ator, não iria me transformar em mulher e superar esse incômodo do gênero? E justamente foi essa a forma escolhida para a cena. Ao invés de ignorar a óbvia e visível diferença de corpos de um homem fazendo o papel de uma mulher, usar esse incômodo na cena como um paralelo ao incômodo da mulher com sua profissão. Na cena original, a mulher se apresenta caracterizada e comportada como prostituta e em determinado momento se revela recepcionista. Na minha versão eu me apresentei caracterizado e comportado como mulher e ao dizer o texto revelando-me recepcionista, revelei-me homem, tirando da cabeça o pano e o lenço que representavam um cabelo feminino e pronunciando com voz forte característica masculina: “Sou uma recepcionista!”. Após esse momento da cena voltei a representar de forma feminina o enredo da rotina dessa mulher. A cena original já era muito voltada para o humor e um homem fazendo papel de mulher tende a ser caricato e cômico. Com a intenção de fugir disso lembrei-me

> de algumas referências de homens que representaram personagens femininos com feminilidade, como do personagem *Luís Molina*, um travesti bem feminino e fora do estereótipo comum, interpretado por *William Hurt* no filme *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), que inspirou principalmente alguns gestos com as mãos e trejeitos que usei na cena. No final, voltei para a relação feita antes, me vestindo de homem e fazendo uma referência ao teatro (a palavra aparecia escrita na mala onde guardava as roupas femininas usadas), assumindo a condição de ator se transformando para representar, em paralelo com essa mulher que se transforma para trabalhar. Na comparação das cenas, a atriz foi substituída por um ator, o tom de humor foi substituído por tom mais sério, sem alterar o texto que foi mantido exatamente o mesmo.[68]

Esse era o nosso objetivo. Explorar essas possibilidades de simulacro, de mentira, de teatro: representar um outro, uma outra vida, seja lá a maneira que for, da realista à absurda, fazer-se outro. Cornago, no seu olhar para os biodramas argentinos, nos auxilia a investigar esse jogo dizendo que se trata mais do que opor princípios de representação com princípios de não-representação. O que lhe interessa é o "efeito de atuação" e o "efeito de não-atuação" sobre o espectador:

> O próprio mecanismo teatral, que só funciona segundo o modo como é percebido pelo espectador, faz com que esta classificação [a separação rígida entre realidade e ficção] possa ser problemática, já que uma representação que não se apresente como tal, uma não-atuação, pode ser recebida pelo público como atuação, ou vice-versa (...) Essa experiência, em todos os casos, passa por um ato cênico (de comunicação) com o outro e o outro, com o que não se conhece, e que não deixa de exigir, como no caso da testemunha aquilo que dizia Godard da imagem, um ato de fé. Se você crê, é verdade.[69]

Ainda sim, foram muitas as cenas em que, embora tendo à disposição música, espaço, texto, figurino, ou seja materiais que permitam ao ator falar de sua vida de outra forma, os conteúdos o emocionavam, o faziam chorar, por vezes precisando interromper a cena. Houve alguém que narrou a história de quando viu seu pai morrer de fome em seus braços. Para isso, escolheu um boneco forte, um super-herói musculoso para representar o pai frágil. A sua opção pareceu interessante, mas do começo ao fim disse o texto chorando, contanto a história para o boneco, como se estivesse se lembrando do fato e chorando por ele em um registro cotidiano. Não parecia haver qualquer preocupação teatral, ou seja, intenção de organizar os elementos cênicos para serem vistos por outros, por uma plateia. A emoção não era mal vinda, mas por vezes, ela se adiantava e se

[68] Protocolo de Danilo Dal Lago. 19 de novembro de 2012.
[69] CORNAGO, O. 2005, p. 11.

sobrepunha à teatralidade do evento, mobilizando o ator e o público para uma discussão de questões mais pessoais dos atores. Entretanto, esse desencadeamento de emoção é interessante para o momento da troca, pois exige do outro que de alguma forma se reconecte com algo íntimo que não foi por ele experenciado.

No filme *Jogo de cena*, ao tentar reproduzir a história alheia que lhe coube interpretar, a atriz Fernanda Torres compartilha com o diretor Eduardo Coutinho suas dificuldades de partir de um material real:

> Nessa situação, parece que eu estou mentindo. É impossível separar ela do que ela diz. Parece que a minha memória é mais lenta que a dela. A fala parece ter vindo antes de ter visto, e isso foi me incomodando. Eu fiquei com vergonha de estar diante de você, porque dá vergonha. Representar dá vergonha. Um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, pode ficar nele, porque ele é da sua medida. O personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou.

Fernanda Torres chama a atenção para uma descoberta que também fizemos ao longo de nosso processo com a troca das autobiografias: a verdade da história não se associa apenas com a capacidade do ator de contar o que aconteceu, mas sim com o fato de ele ter participado da experiência narrada. É um discurso feito em primeira pessoa que Cornago, analisando os biodramas, chama de uma primeira pessoa física e não somente gramatical, em que a experiência relatada transborda o verbo e torna-se uma atitude, um modo de atuar, de olhar o outro: "o que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma 'ponte' entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação 'real' do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade" [70].

No processo de montagem de *La Nona*, a proposta da autobiografia foi mais específica. Cada participante deveria fazer uma cena utilizando alimentos reais para colocar no palco sua experiência marcante em relação à comida. Um deles apresentou momentos de bulimia, comendo rápido um prato de macarrão instantâneo; outra armou uma festa de criança e escondida roubou todos os doces e salgadinhos; outra, numa espécie de programa culinário, cozinhou restos de sua geladeira juntando na mistura inusitada ingredientes variados como soja, *curry*,

[70] CORNAGO, O. 2009. p.102.

mostarda e pó de café: ao final, feita cozinheira refinada, comia tudo com prazer. Por fim um ator, vestido com roupas rasgadas, fez questão de ser realmente o último e não havia trazido comida de casa. Na sua cena, ele revirava o lixo da sala no qual estavam os restos das cenas dos outros alunos (o macarrão instantâneo, a mistura inusitada, os docinhos de festa). Nunca uma cena de autobiografia se aproveitou tanto do real com suas características do aqui e agora, seus imprevistos, seus acasos. A tentativa de falar da vida conduziu o teatro a falar de sua própria vida, da realidade cênica. A representação tinha dado lugar aos próprios dejetos. Segundo Cornago, a introdução de um elemento de acaso na cena pode gerar imprevisibilidade e certo comportamento real e não "atuado" do ator. É o que ele chama de escândalo semiótico, já que há uma estratégia de colocar em xeque o funcionamento da representação, desestabilizando as convenções cênicas dadas. Instaura-se assim uma tensão não só entre o real e o ficcional, mas também entre o inesperado e o previsível.

O momento da troca, principalmente quando por causa da comida, apresentou dificuldades para os atores. A uma das participantes lhe coube fazer a cena em que ingredientes esquisitos eram misturados e depois, tentando igualar-se à cena original da outra atriz era preciso comer com gosto e requinte. Não estava previsto, mas seu paladar não suportou a situação a ponto de obrigá-la a se retirar da cena, revelando que aquela não era sua história, não era seu prazer degustativo.

A reação à comida é muito imediata, pois o alimento desperta reações viscerais difíceis de serem veladas. Assim, o exercício das autobiografias trocadas no processo de montagem de *La Nona* pode aprofundar a própria noção de jogo entre real e artificial que estávamos tecendo. Quando ocorre a troca de autobiografias, por maior que seja o esforço do ator em parecer real e verdadeiro, a atuação retoma o seu lugar na cena e torna-se outra vez evidência.

De algum modo, o processo de montagem do *La Nona* tentou trabalhar com o escancaramento da impossibilidade de levar a vida real tal qual se apresenta, ao teatro. A realidade da obra teatral não depende da realidade da vida e dos seus referentes extra-cênicos, mas sim da sua verdade como obra, na verdade de seu fingimento, extraída de sua mentira. Uma verdade que acontece aqui e agora, na frente do espectador e já não imita a verdade do mundo exterior, mas sim é:

> Um espaço privilegiado de criação que permite ao homem refletir sobre a realidade desde um espaço de não realidade, o espaço da arte, que reivindica agora sua própria realidade artística. Refletir sobre a dor mais profunda, a realidade mais inegável, desde um espaço de fingimento, põe em manifesto as potências do falso, mas também do real, dos mundos paralelos que se constroem sobre um permanente exercício de diálogo, choque, exclusão ou hibridez. (...) Entre a cena da vida e a vida da cena, iluminando uma com a outra, refletindo sobre a vida a partir do teatro e sobre o teatro a partir da vida[71]

[72]

2.3 *Danze*!: des-dançando o cotidiano

> Os elegantes trajes de noite e maquiagem de seus dançarinos contemplam o grandioso quadro cênico. Ao invés de vestirem simples roupas cotidianas (...) os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social. (...) mas por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a platéia, olham para nós, quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança. [73]

Ao investigar modos de se falar sobre o mundo de uma forma não cotidiana, o exercício das autobiografias se mostrou importante no conjunto de práticas dos nossos processos. Esse trabalho possibilitou aos participantes aprofundar a perspectiva de que o teatro pode ir além de reproduzir a realidade tal qual é. Em parceria com o exercício, assistimos e discutimos alguns trechos da obra de Pina

[71] CORNAGO, O. 2004, p.3.
[72] Cena de *La Nona*. Escola Incenna, junho de 2011. Nona e seu peixe inteiro.
[73] FERNANDES, C., 2007. p. 24.

Bausch[74], como *Café Müller*, *Sagração da Primavera, Cravos* e *Bandaneon*. De certa forma encontramos ecos em um dos procedimentos usados pela coreógrafa ao criar composições e estruturas artísticas a partir de perguntas ora subjetivas, ora concretas do dia a dia dos bailarinos: como segurar um bebê? Como se ri? O que acontece quando choro? Amor e ódio? Solidão e companheirismos? As respostas por eles levadas ao palco aparecem sob formas múltiplas: na dança, na voz do elenco; formas não cotidianas, mas sim artificiais e artísticas.

Nos espetáculos de Bausch, os bailarinos representam gestos que são facilmente identificados pelo espectador como aquilo que se passa no seu dia a dia. Nas peças, os artistas de Bausch são chamados pelos seus nomes, mostram fotos antigas, contam experiências vividas. Isto não quer dizer que a encenadora se interesse em incentivar um processo terapêutico calcado no ego de cada bailarino. Interessa a ela sim, através da marca do real, subverter o que é subjetivo e ampliá-lo para um gesto que pode ser entendido, apreciado e identificado por um coletivo maior. Mas ela vai além disso, pois mescla esse cotidiano com o dilatamento da sua gestualidade, ou seja, busca a transformação de algo inicialmente relacionado à vida, ou mimeticamente natural em um gesto teatral, artificial, ostentatório em toda a sua falsidade e desenho de estilo diferente da vida real. Bausch desarranja as construções gestuais de cada corpo e, assim, "subtrai de seus personagens – e dos espectadores – o chão firme de seus hábitos, enviando-os a paisagens distantes, nas quais eles se vêem obrigados a encontrar a si mesmos, uma vez que todas as perspectivas foram invertidas" [75].

---

[74] Em 1935, a fim de transcender a técnica do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro, o alemão Kurt Jooss aprofunda o termo *Tanztheater* (dança-teatro ou dança teatral) anteriormente já usado por Rudolf Laban. Baseando-se nas teorias de Laban sobre o movimento, Jooss desenvolveu uma nova linguagem que, a partir das conquistas da dança clássica e moderna, aliava o conhecimento técnico a um trabalho sobre gestos do cotidiano e histórias de seus alunos-bailarinos. Ele lapidava as possibilidades que o intérprete trazia em seu corpo, ampliava-as e utilizava-as na criação artística. Bausch pode ser considerada a herdeira direta de seu professor Kurt Jooss e, assim como ele, estimulava seus bailarinos a encontrarem, em si mesmos, ferramentas e possibilidades para se desenvolverem e exporem suas fragilidades e experiências de vida no palco, diferentemente do que um dançarino faz no balé clássico ao representar tecnicamente um papel. Interessada nas intersecções entre arte e vida, estimulava seus bailarinos a contribuírem com a criação a partir de suas próprias biografias. Ela ampliava o repertório técnico da dança moderna, introduzindo novos elementos como gestos do cotidiano: abraçar, se arrumar, relacionar-se com o sexo oposto, gritar ou suspirar etc.

[75] CYPRIANO, F. 2005, p. 36.

No seu espetáculo *Cravos*, por exemplo, há um bailarino que executa uma partitura em LIBRAS para traduzir a letra da música *The man I Love*. Aí há uma operação de linguagem na qual o gesto aparentemente cotidiano (falar em LIBRAS) é inserido e executado por um ator de terno e gravata no meio do palco coberto de milhares de cravos de plástico. Quando o espectador assiste a essa cena, identifica, ao mesmo tempo, elementos da realidade e elementos de uma construção formal não cotidiana, pois se depara com um estilo não realista, que não reproduz o mundo tal qual é. Ou seja, o que é esperado de um tradutor de LIBRAS é frustrado ou transgredido já que ele está deslocado para uma ambientação totalmente diferente do comum e difícil de ser imaginada. "Todo modo de comunicação é válido para a dança-teatro. E o palco é sempre um ambiente que propicia contrastes para essa abordagem; transforma-se numa realidade irreal." [76]

Segundo Ciane Fernandes, a repetição é um dos procedimentos utilizados pela coreógrafa responsável por transformar o gesto cotidiano. Quando um gesto é realizado pela primeira vez no palco, ele pode ser entendido como algo espontâneo, mas quando repetido pode ganhar potência estética, já que expõe seu caráter claramente artificial, mostrando-se como escolha. Através da repetição de movimentos, Bausch desorganiza as estruturas dadas e investe mais na ruptura do que na correspondência entre expressão e percepção. "As repetições constantemente fragmentam e separam os significados de suas formas originais. Conteúdos e significados são constantemente descartados e desafiados, ao invés de expressados pela forma repetitiva." [77]

Podem haver ressonâncias entre alguns pontos do trabalho de Bausch e nossa proposta das autobiografias trocadas, onde os alunos tentam organizar cenicamente (com texto, música, figurino, objetos, iluminação) uma parte ou um recorte de suas vidas. O tratamento e a transformação artística de um significante – que na sua origem vem do mundo real – em artifício e signo poético acontece no nosso exercício da autobiografia e nas criações de Bausch. Por exemplo, uma das autobiografias apresentadas durante o processo foi feita por um rapaz que estava muito bem vestido, de terno preto, segurando um ramalhete de rosas vermelhas. A

[76] CYPRIANO, F. 2005. p. 19.
[77] FERNANDES, C. 2007, p. 54.

cena começava na sala toda escura e de repente ele acendia uma lâmpada de abajur vermelha que revelava sua figura debaixo de um grande guarda chuva. Depois de um silêncio razoável, o ator dizia o seguinte texto, jogando cada rosa no chão, como se estivesse em um enterro (talvez no próprio):

> Adeus. Adeus pais biológicos, que eu nunca conheci. Adeus má sorte, que eu também nunca senti. Adeus medo do escuro. Adeus medo de ficar sozinho em casa. Adeus infância. Adeus aparelho. Adeus espinhas. Adeus primeira e última namorada. Adeus minha terra. Adeus medo de ser feliz. Adeus. [78]

Podemos ver a transformação de elementos de sua vida em artifício. Isso, pois, em uma cena simples, tudo significa e tudo é escolhido para estar lá: é escolhido para significar. O ator se torna autor da estrutura da cena. O texto sublinha essa transformação que o cotidiano sofre: em vez de o ator dizer, por exemplo, *eu sou adotado*, escolhe dizer *adeus pais biológicos*. Ou ainda a construção *adeus primeira e última namorada* toma o lugar de algo parecido com *eu sou homossexual*. A informação é passada ao espectador, mas a forma, talvez, diga mais do que o próprio conteúdo isolado da cena. Ao final, ele se despede indo embora do palco e deixando-nos mais uma surpresa, um truque: o guarda chuva não estava sendo segurado por ele. Assim quando o ator dá as costas e sai do espaço, o guarda chuva permanece ali, flutuando, marcando mais uma de suas escolhas, mais um pequeno artifício que se torna uma enorme máquina de significar. Um "desmistério".

Em algumas obras de Bausch, a própria ação de dançar e seu aspecto cotidiano são transformados e até mesmo ironizados, configurando um ciclo metacoreográfico em que a dança comenta a si mesma. Por exemplo, em *Bandonéon* onde a música, a disposição dos bailarinos em fila e sua expressão de sorriso congelado são elementos que deslocam o gesto da vida para algo que não é mais natural ou comum e sim artístico. No mesmo espetáculo, há outro exemplo que também transgride a própria dança: os bailarinos, inspirados pelos movimentos do tango, dançam de forma não convencional. As mulheres, sentadas

[78] Autobiografia feita por Thiago Haaz. 8 de novembro de 2011.

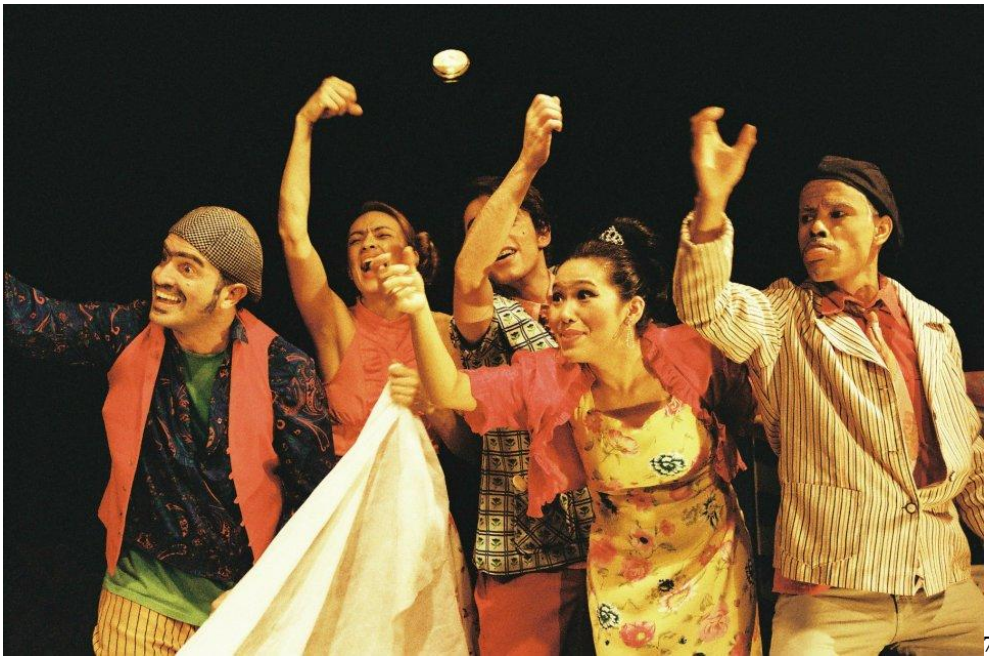
nos ombros dos homens, de repente caem no chão e ali continuam dançando Carlos Gardel com seus pares, como se nada tivesse acontecido.

Inspirados por esse princípio, nos três processos de montagem do Incenna (*O inspetor geral*, *La Nona* e *Bodas de sangre*), propusemos um exercício que trabalha com o estranhamento do ato de dançar. Nele, o caminho se desenvolve de maneira que a construção comece por um nível comum e já dado pelos alunos e se modifique ao longo do processo, evidenciando-se a partir de indicações concretas feitas de fora a fim de deformar a cena inicial. Os desarranjos e as contradições da cena foram provocados para que se pudessem experimentar novas possibilidades de coreografias e construções, diferentes das vistas na realidade. Separados em dois grupos, os participantes eram convidados a inventar uma coreografia que coubesse no espaço de tempo da mesma música cujo tema fosse o trabalhado no processo de construção do texto. Rússia, corrupção, Itália, comida, fome, Espanha, melodrama, guerras, casamento, duelo etc. Uma vez apresentada a coreografia para a outra parte do grupo, novas indicações eram feitas de acordo com o que se via.

Por exemplo, para um dos grupos do *Bodas de sangre* que havia dançado um duelo entre valentões, propus a mesma coreografia mas feita de forma mais afeminada. Por outro lado, meninas do outro grupo que dançavam flamenco, encantando um tocador de castanholas, foram convidadas a bailar os mesmos movimentos mas dessa vez com caretas grotescas. Ou então, um dos grupos do *La Nona* que dançaram um samba italiano do cozinhar um espaguete antes muito animado mantiveram os passos malemolentes, mas com intenção de raiva. Por fim, os dois grupos, depois das devidas mudanças, se apresentavam juntos, no mesmo espaço, justapondo as coreografias a fim de, ao acaso, mas ao mesmo tempo percebendo uns aos outros, comporem uma nova e grande dança de apresentação do tema do espetáculo.

No caso do processo de *La Nona*, esse exercício foi integrado no próprio espetáculo. Uma das atrizes propôs que a Nona solicitasse aos outros personagens que dançassem uma coreografia italiana, gritando: *Danze!* Isso acontecia três vezes durante o espetáculo, em momentos diferentes. A coreografia, os passos, os gestos eram os mesmos, mas as intenções eram completamente diferentes, completando

um ciclo de cansaço e raiva em relação à situação insustentável da família em falência que já não sabe mais o que fazer com a avó que só come.

 [79]

Há outros exercícios corporais em que trabalhamos com o princípio da transformação no qual, de acordo com determinadas instruções, movimentos simples puderam se tornar danças mais complexas. Ao longo da condução, às simples instruções eram somadas novas regras que elaboravam o gesto. Estes jogos não eram explorados a partir de ações cotidianos, mas sim de objeto reais cuja concretude sugerisse determinada qualidade de movimento. Por exemplo, bexigas. As próprias se transfiguraram, a partir de sua materialidade (borracha, ar, leveza) em possibilidades de dança, ao emprestar ou imantar o corpo do jogador com suas características concretas: cada aluno recebia uma bexiga para que explorasse as possibilidades de movimento e de estados que essa relação pudesse ter. Em seguida retiravam-se as bexigas a fim de que se tentasse manter o mesmo estado e qualidade de movimento de antes. A mesma sequência foi feita em duplas. Por fim, todos puderam se relacionar com todos, com ou sem bexiga. O importante é que o estado e os gestos de bexiga continuassem no corpo. Ao longo de todo o exercício

[79] Cena de *La Nona*. Escola Incenna, junho de 2011. Danze!

foram experimentadas diferentes dinâmicas de vento: furacão, brisa de verão, festa de criança. É importante tentar manter o mesmo vento, o mesmo céu para todas as bexigas.

Os demais exercícios desse tipo foram feitos com outros materiais (ocupar os espaços vazios do corpo do outro; equilibrar uma bolinha de tênis na palma da mão e passá-lo para o parceiro fazendo movimentos corporais sinuosos**;** manter um fio de barbante esticado entre duplas) e seguiam uma sequência semelhante: começava-se em duplas com um objetivo de movimento bem claro; em seguida, cada um era convidado a investigar individualmente suas descobertas corporais feitas com o colega de há pouco; o último momento consiste na transição dessa dança individual em uma composição no espaço com todos os outros jogadores. Por se tratarem de exercícios com materiais (bolinha de tênis, fio, bexiga e corpo do outro) os participantes também experimentaram manter a mesma qualidade de movimento dada pelo objeto, mas na sua ausência. Ou seja, se em um primeiro momento o aluno tinha o corpo do outro para se encaixar, agora ele, sozinho deveria imaginar em quais espaços vazios poderia se colocar. Daí nasciam composições dançantes, não dos bailarinos de Bausch, mas de atores que às vezes sem mesmo perceber bailavam com suas bolinhas invisíveis e passeavam feito balões de ar pelo salão. Ventavam: ora brisa, ora tormenta.

Além disso, descobrimos que esses exercícios possibilitam fazer o caminho de volta, ou seja, permitem que o participante identifique os elementos e regras de jogo que o provocaram a dançar daquele modo. Ao retirar-se o objeto, o corpo imantado dança de acordo com os limites concretos que descobriu na relação com o material. Em muitas discussões, os atores diziam que as etapas finais eram mais *agradáveis*, pois se sentiam mais *livres* para se movimentarem. Caso a instrução inicial tivesse sido *dançar como um balão de ar, e* os participantes não tivessem pesquisado os elementos físicos, nem passado por determinada sequência de regras, provavelmente não teriam tido um vocabulário de movimentos tão amplo, gerado em sua relação com um objeto real.

> Podemos entender como um truque do ator as mil maneiras de se descobrir um jogo, um personagem, uma ação, como quando fizemos o jogo de preencher os espaços vazios do corpo de um colega. Era uma ação que parecia normal, até seu desenrolar em uma linda dança. Nada mais que um truque em começar uma ação para se tornar uma outra coisa. [80]

Aqui também há uma operação com o real. Esses exercícios foram importantes para os processos em questão, pois também trabalham com um objeto que vem do mundo e é trazido para o palco. Materiais que são olhados menos pelo seu prisma semântico do que sua lógica concreta. Pouco importa se uma bexiga significa leveza. Ela é leve. Esse trabalho não somente torna o objeto real em artificial, mas faz dele um artifício para que a movimentação do corpo do ator possa ser investigada também de forma concreta. No primeiro protocolo do processo da montagem de *O inspetor geral*, no qual discutimos os desejos de cada um em montar textos, o pensamento da transformação de algo comum já foi provocado a partir do exercício corporal com balões de ar. O protocolo a seguir aponta que "meras bexigas" não só renderam movimentos e composições no espaço, mas também o pensamento de um processo porvir:

> Bexigas Brancas. "Pequenos sacos de borracha branca, que se transformam em balõezinhos, brinquedos de criança, quando insuflados." Essa é a definição encontrada no dicionário da língua portuguesa para "bexiga". Mas desde que comecei a fazer teatro, eu não subestimo mais as coisas da vida, não coloco uma só possibilidade de definição para elas, não crio mais preconceitos. Pra você, pode ser um simples brinquedo de criança, mas pra mim se mostrou ser o pontapé inicial para um universo imaginário gigantesco de possibilidades para o corpo e para a mente. Acabei me tornando uma bexiga branca também. Primeiro, começou com a forma mais óbvia de se brincar com a bexiga: batendo nela, sem deixá-la cair no chão, se apropriando daquele brinquedo e cuidando-o. Com novos comandos, a brincadeira foi se transformando, e aquela cena me transportou para um parque, num dia lindo, com o céu azul e uma leve brisa que envolvia e revolvia as bexigas num balanço contagiante. Elas experimentavam todo o espaço que podiam, vendo quão grande era o céu. Às vezes elas se esbarravam, criando uma corrente de ar diferente, um ritmo diferente, uma dança diferente. Conforme o vento mudava, as bexigas dançavam de um modo diferente, entrando em sintonia umas com as outras. Foi muito lindo ver que as bexigas, mesmo elas não sabendo, se completavam numa coreografia que parecia ensaiada muitas vezes. Às vezes, as cenas mais bonitas saem ao acaso, sem ensaiar, sem coreografar, só precisa de um estímulo, como a brisa que sopra trazendo um ritmo diferente. Parece-me que agora, nesse exato momento, as bexigas brancas estão em um turbilhão de ar, como um furacão, e que estão a ponto de achar o centro do furacão, que é seguro e calmo. Nesse turbilhão já passou

[80] Protocolo de Amanda Thaisa. 3 de outubro de 2011.

> Hamlet dizendo "ser ou não ser, eis a questão", já passou Alice procurando o coelho branco, uma cantora careca inglesa que disse "que curioso, que coincidência", passou um estado tão chato de sítio, passou um rinoceronte africano, ou teria sido asiático? Bom, ele tinha um chifre, ou dois? Já não me lembro. Enfim, passou também um inspetor geral e seu capanga, mas não se deixe enganar... Parece que o inspetor geral conseguiu se agarrar numa árvore que está no olho do furacão. Vejo também que o chifre do rinoceronte ficou preso nos galhos dessa mesma árvore. Agora é um ou outro! A quem nós vamos nos agarrar, bexigas brancas? Decidam logo antes que o turbilhão acabe e que fiquemos sem rumo, bexigas brancas! [81]

Entre os três processos aqui analisados, a montagem de *La Nona* foi o que encontrou as maiores dificuldades. Eram apenas seis atores, mas com inúmeros conflitos entre eles. Houve discussões que passaram desde o desejo por fazer um determinado personagem até o último momento no qual era necessário arrumar o cenário e as comidas para as apresentações. As limitações de cada ator eram muito diferentes e, ao mesmo tempo, muito escancaradas. Por outro lado tudo era dito, transparente, revelado. As questões eram enfrentadas, postas à prova. O processo foi do começo ao fim latente e exposto em carne viva. Poucas foram as mentiras, os enganos, os truques. Talvez porque estivéssemos vasculhando nos reais de cada um, em comida, em geladeira, em carro, em corpo, em faca. Tudo real. Tudo um pouco perigoso. Ou não. Talvez somente pelo seu vice-versa: o grupo precisou migrar, assim, da vida ao palco, em uma família sufocante que de tudo faz para matarem-se uns aos outros. Ou ainda, sem nenhum vice-versa, cada um, como a Nona de cem anos que, sem querer, sem nem se dar conta, segue sobrevivendo. Essa última opção seria menos interessante. Esperemos que não seja.

> Uma coisa que vinha desde quando mim era eu e eu me dizia como mim. Um apego, uma possessão sem pretensão. Comida e eu; eu e comida. Início que vem ou não ao caso. Sendo o caso o fato de comer, de se alimentar, a gula, a compulsão engraçada e alegre, às vezes. Em mãos ou apenas sugestão, eis que surge a peça: *La Nona*. Cheguei em casa e disse pra mim: *se eu fosse a Nona eu andaria assim* (fiz um esqueleto de Nona e brinquei sozinha). Agora sou quem brinquei de ser, assim como alguns outros também, e depois de tanto ou apenas algum bafafá aqui, ou ali e toda a confusão com os personagens e brigas por um ou outros acabaram por dar bem como queríamos, temos nosso esperado Don Francisco e nosso Oscar, sem melhor, sem botar, nem tirar. Temos todos, quem brincamos de ser. Mas o espírito nos escolhe, e começa a se gestar dentro de cada um. Talvez eu corra, nasça e chegue antes de alguns até a

[81] Protocolo de Michelle Veneziano. 10 de agosto de 2011.

minha idade, que no caso, são 100 anos. Seria talvez, mais teatral, ou talvez não também, o ato de falar sobre o interno até o palpável (que pode ainda ser interno). A partir do momento em que nos escolhemos, somos quem somos. Eu sou a minha Nona irritada e pidona, a Thais é a dramática Cecília em um belo vice-versa, o Ricardo mostra aquele típico homem de bom coração que é o Carmelo e outro vice-versa. Do Diego, que se descobriu menino livre e agora se interpreta com nome de Oscar, ou o Robson, baiano, que pensa no dinheiro pra sobreviver bem, talvez, pelo sossego de quão bom seria uma herança, como Don Francisco, e Lane com sua cara de Maria e Maria fazendo uma Lane caricata. E todos como humanos, circulamos e ciclicamente temos nossos altos e baixos e médios e ruídos dias, sorrindo, gritando e chorando também, até nos vermos mais perto do fim, sem nenhuma certeza ou noção de quando vai estar realmente bom, apresentável, ou tendo a certeza de que vamos arrasar, e sorriremos a todas as cadeiras que comportam pessoas de carne e espírito, plateia cheia. A Nona, pra mim, pra eu que a recebo, mim que a recebo, para a minha pessoa a qual se fez responsável por atuar ela, ou fazer a atuação a ela, ou dela, me sinto como um dois em um só que respeitando a física, não ao mesmo tempo num mesmo lugar, mas que em um piscar de respiração me coloco de Nona à Ana e de certa forma vice-versa. Queria agradecer desde já, e desde antes de já e daqui a pouco também: muito obrigada por me escolher pra ser a velha que come, eu desde que era mim ou que mim era eu, ou que mim era mim e eu, eu. [82]

[82] Protocolo de Ana Yamada. 29 de Junho de 2011.

CAPÍTULO 3. FALSEDAD BIEN ENSAYADA, ESTUDIADO SIMULACRO

Não tenho muito o que falar de Almodóvar, pois conheci seu trabalho, *Volver*, há cerca de 24 horas e gostei bastante. *Volver* é uma história daquelas que se mal contada vira caso de fofoca ou notícia no Datena. Mas não foi o que aconteceu, graças à sensibilidade e experiência de todos os envolvidos: elenco, autor, direção, fotografia. Como contar a história de três mortes, dois casos de violência à mulher e um de traição em que de repente aparece um fantasma? Fácil! É só sair do lugar comum, retirar os detetives, os mega heróis e bandidos estereotipados e no lugar desses contar histórias de mulheres simples que fariam de tudo pela família, sobretudo pelas outras mulheres. Homem não tem vez em *Volver*. Um morreu a facadas na cozinha e o outro queimado pela própria mulher traída. Bem feito! Quem mandou um trair e estuprar a filha e outro tentar violentar a enteada? Mulheres fortes que cuidam da própria vida e da própria morte também! Fiquei na dúvida se quem mata deve sofrer castigo. Parece-me bastante razoável o ato aos olhos de Almodóvar. Que estranho! Viva Almodóvar! Viva a Agustina que me deixou na dúvida se era homem ou mulher! Viva as risadas que dei num assunto tão pesado! Viva o colorido da morte! [83]

O protocolo acima foi o primeiro do processo de montagem do espetáculo *Bodas de sangre* com a turma S63 da Escola Incenna, no qual propusemos a experimentação do texto *Bodas de sangue* de Frederico Garcia Lorca à luz da linguagem cinematográfica de Pedro Almodóvar, tendo a coralidade como seu formato principal de organização. Nas palavras do aluno é possível identificar um anúncio da operação por vir, na qual o contato com determinados modos de manipulação do artifício desestabilizaram algumas certezas.

O texto de Lorca narra a história de um casamento arranjado no qual a noiva foge na noite de suas bodas com o inimigo da família do noivo. Ao mesmo tempo, o autor inscreve a fábula em um universo poético no qual as palavras e a

[83] Protocolo de Alex Barone. 11 de fevereiro de 2012 e foto de *Bodas de sangre*, junho de 2011.

musicalidade por ele escolhidas possibilitam olhar a trama por outro ponto de vista. A questão da família e da tradição parece ser colocada em xeque ao ser confrontada com as paixões individuais, o que já desloca a aparente história banal para uma esfera mais complexa. Tendo em vista essa operação na qual Lorca amplia as possibilidades de leitura do enredo, o grupo apostou na acentuação de tal processo inerente ao texto. Assim, debruçamo-nos sobre *Bodas de sangue*, clássico espanhol, fecundo material para uma pesquisa de artifício exposto capaz de rearranjar, de *estilizar* o que já está dado.

Uma obra construída a partir de meios artificiais não utilizados para as produções de sentidos-comuns aponta para a elaboração de algo diferente do cotidiano. Trabalhando assim com a relação não mimética entre a esfera da vida e a do teatro, a cena que não é submetida à imitação do real pode, dialogando com a realidade, transgredi-la, deformá-la e apresentar a ela outras possibilidades. Essa é uma das marcas da estilização, operação da qual lançamos mão ao longo dos processos.

Na busca por perspectivas não realistas, a noção de estilização de Meierhold nos pareceu pertinente. Para ele, a estilização é a esquematização da realidade. "É a impossibilidade de abarcar o real em toda sua plenitude que funda a estilização." [84]. Isto é, como já dito no capítulo 1, há uma inadequação entre a realidade da vida e a materialidade teatral, fazendo com que o espectador desconfie da operação mimética. Assim, Meierhold julga a estilização fundamental para que a convenção funcione. À estilização servem a música, a dança, o coro e todo e qualquer artifício que auxilie o teatro a assumir seus limites: o teatro não dá conta de reproduzir a natureza.

Partindo desse pressuposto, para a cena final do nosso *Bodas de sangre*, na qual os rivais Leonardo e o Noivo se matam com navalhas em um duelo pela honra da família, escolhemos artifícios capazes de estilizar a ação. Deparamo-nos com um problema parecido ao enfrentado na montagem do espetáculo *La Nona*. Para a encenação de uma morte é necessário cuidado, pois ela denuncia a falsidade teatral que, caso não assumida enquanto tal, pode sofrer do que Meierhold chamou de

[84] MEIERHOLD, V. "Barraca de feira" In: THAIS, M. 2009, p. 343.

incompatibilidade entre o real e sua representação. Assim, a cena em questão era realizada lentamente, em silêncio, onde se enfrentavam dois coros, cada qual seguindo um dos personagens em uma espécie de reverberação dos movimentos de ataque e defesa, descartando a necessidade dos atores se encostarem. No momento da morte, as navalhas eram derrubadas no chão. Os integrantes do coro, um por vez, desfaleciam no solo. Leonardo e o Noivo eram os últimos a caírem. Esse movimento já não mais em silêncio era acompanhado por um canto da Mãe.[85] Antes do enfrentamento, ainda os coros cantavam "anda jaleo jaleo, ya se acabó el alvoroto y vamos al tiroteo"[86], como se, numa preparação para a luta, houvesse o chamado do clã. Assim, de alguma forma, o grupo, valendo-se de artifícios de coro, canto, deformação do tempo, pode estilizar as ações brigar, matar e morrer. A estilização aí serviu à convenção, ao acordo entre palco e plateia para que o teatro possa ser aceito em sua falsidade, dentro de seus limites, separado da realidade.

Em seus espetáculos, Meierhold investiga a diferença entre a reprodução cênica de um estilo e a estilização das situações cênicas. Não se trata da reprodução exata do estilo desta época. Para ele, a estilização tem propriedades de lupa e não de fotografia, pois aprofunda os detalhes da vida, em vez de apenas captá-los. Não é necessário mostrar tudo como no realismo. Se tudo não é mostrado, por outro lado tudo é dado à vista. Aos olhos do espectador é oferecido aquilo que antes não se via. Segundo Meierhold, por trás dos minuciosos detalhes arqueológicos do realismo estava escondido o mecanismo do teatro. Como dito anteriormente, a cena descrita acima, por exemplo, se salva da impossibilidade da representação por ter seus modos de composição escancaradamente assumidos, protegendo e permitindo sua falsidade através da convenção. "O esforço de tudo mostrar demonstrava a perseverante vontade de eliminar da cena a força do mistério, pois era precisamente na capacidade de ativar a imaginação do espectador que residia o mistério do teatro".[87] A estilização permite o desnudamento, possibilita o surgimento de frestas para que o espectador espie as regras do jogo. E jogue junto.

---

[85] *La Paloma*: canção popular *sefarad* de autor anônimo sugerida por uma das participantes.
[86] Esse é um chamado de reunião feita por cancioneiros populares da Espanha que Garcia Lorca recolheu e musicou. A sugestão foi trazida por uma das alunas.
[87] MEIERHOLD, V. "História e técnica do teatro - o Teatro Estúdio", In: THAIS, M. 2009, p.43.

> Quando a marionete chora, sua mão utiliza um lenço que não toca seus olhos, quando a marionete bate, bate tão delicadamente em seu adversário que a ponta da espada nem toca no seu peito, quando a marionete dá uma bofetada, a face da vítima não perde sua maquiagem, e, nos abraços das marionetes apaixonadas reina um tal cuidado que o espectador, admirando suas carícias delicadas e cheias de respeito, não pensa em perguntar a seu vizinho – como pode terminar esse abraço. [88]

Segundo Meierhold, ao tentar copiar fielmente a vida, o realismo torna-se exemplo do entusiasmo pelo que é considerado natural. Por isso, a estilização nos interessa enfim para, como diz Cornago, recriar a vida independentemente de seus sentidos e de perguntas impostas pelos discursos cotidianos, recuperar essa vida tornando visíveis suas ações re-situando-as em um plano poético. A estilização na cena é importante, pois marca um olhar para a realidade como um conjunto de atividades e percepções sob perspectivas processuais passíveis de mudança, e não como algo acabado ou com um significado único e verdadeiro. "O teatro, como a arte em geral, se revela um fenômeno idôneo para refletir sobre a realidade a partir de um espaço de não-realidade" [89].

Durante o processo de construção do espetáculo *Bodas de sangre*, a estilização se valeu de duas principais linguagens: a coralidade e a obra de Pedro Almodóvar, o que inclui o melodrama. Ambas as escolhas não se deram à toa, mas sim porque de alguma forma encontraram no texto de Lorca possíveis pontos de diálogo. Como dito anteriormente, a narrativa típica do amor impossível e da rivalidade familiar estava latente no texto, chamando a atenção para cruzamentos com os artifícios almodovarianos. Já a ideia de deslocar a coralidade para o centro do espetáculo se deveu ao fato de que, exceto Leonardo, amante da Noiva, os personagens não possuem nome próprio carregando um coletivo junto a sua figura: Mãe, Pai, Noivo, Mulher, Criada.

No trecho a seguir podemos observar um momento em que o material de Lorca nos propõe ao mesmo tempo o diálogo com o melodrama e com a coralidade. Em uma conversa com seu filho, a Mãe tenta evitar que ele se case. Ela alega que ficaria sozinha apenas com seus antepassados mortos – o que nos remete à comunidade. E ao mesmo tempo a personagem revela seu desejo de que o filho

---

[88] MEIERHOLD, V. "O teatro de feira" In: THAIS, M. 2009, p.332.
[89] CORNAGO, O. 2004, p.5.

fosse mulher, pois, além de estar salvo da sina da morte como seus parentes homens, poderiam, juntas, conversar e fazer o que ela chama de tarefas de mulheres. Esse tema feminino pede a parceria com o universo de Almodóvar e culminou em triangulações dos personagens com a plateia, interrompendo a ação, na tentativa de comentá-la. Além disso, na junção das duas linguagens, um coro de mulheres repetia palavras ou expressões ditas pela Mãe, ecoando o tom melodramático e sustentando a falsidade como escolha. Na mesma operação de estilização experimentamos usar dois artifícios: coralidade e melodrama.

MÃE: Mesmo que eu vivesse mil anos, não falaria de outra coisa. Primeiro seu pai, que cheirava a cravo e que eu só tive por três anos, tão curtos. Depois seu irmão. É justo? É possível que uma coisa tão pequena como uma pistola ou uma navalha possa acabar com um homem que é um touro? Não vou me calar nunca. Os meses passam e sinto o desespero arder nos olhos e até na ponta dos cabelos.
NOIVO: Vamos parar?
MÃE: Não. Não vamos parar. Quem vai me trazer seu pai de volta? E seu irmão? Meus mortos cobertos de terra, mudos, reduzidos a pó; dois homens que eram dois gerânios... E os assassinos lá, na cadeia, sossegados, olhando os montes...
NOIVO: A senhora quer o que? Que eu os mate?
MÃE: Não gosto que ande com a navalha. Não queria que você fosse para o campo. Queria que você fosse mulher. Agora não iria para o riacho e ficaríamos as duas aqui bordando cortinas e cachorrinhos de lã.
NOIVO: Mãe, você sabe, eu vou me casar. Você acha ruim?
MÃE: Nem eu mesma sei. É que vou ficar só. Agora já não tenho mais ninguém.
NOIVO: Mas você vem conosco.
MÃE: Não. Não posso deixar seu pai e seu irmão enterrados aqui sozinhos. Se eu for embora pode ser que morra um dos Félix, um da família dos assassinos, e seja enterrado junto deles. E isso nunca! Não! Isso nunca! Porque eu o desenterro com as minhas próprias unhas, sozinha, e esmago na parede. [90]

Por fim, a estilização ultrapassou os limites do palco atravessando todo o processo de montagem do espetáculo. Durante a criação, os participantes produziram textos sobre os personagens, reunindo imagens, quadros de pintores,

[90] LORCA, F. G. 1977, p. 10 (adaptação nossa) e foto de *Bodas de sangre*, junho de 2011. Mãe.

fotografias tiradas por eles mesmos[91]. Esse material gerado não foi apenas fruto do processo, mas o fomentou da mesma forma. Em uma produção artística simultânea, a cena, a escrita, a música e a composição plástica se retroalimentavam, sendo difícil encontrar a origem de cada uma. Entre as turmas em questão, essa participou mais da pesquisa dos materiais de referência para a construção do espetáculo e descoberta da linguagem. Os alunos trouxeram a versão cinematográfica de Carlos Saura de *Bodas de sangue* que nos influenciou em movimentações, principalmente na cena da morte na qual os inimigos se matam em silêncio de forma precisa e lenta. Pinturas de Marc Chagall, *Guernica* de Pablo Picasso, peças de figurino, a abundância de acessórios (lenços, pulseiras, anéis), músicas de flamenco, de cancioneiros populares, canções de ninar em espanhol, coletâneas de cantores ciganos, filmes de Almodóvar, recortes de revista de moda. Esses foram alguns dos materiais trazidos pelos atores que envolveram a criação do nosso *Bodas de sangre*, potencializando a estilização proposta:

Noiva, às vésperas das Bodas, do amor que sente por Leonardo...
Há que sedar pensamentos
para que não ganhem forma,
para que não criem boca,
para que não abram olhos,
para que inibam mãos
para que não haja o ar
ou sombra de vires, devires, por vir
para que não ao sim
se tranque, em frestas de apenas ouvires
sentires só, sem ter,
veres, só quereres, puro e calmo,
encaixado, cofre fechado de nós.[92]

[91] Vide Capítulo 4.
[92] Cena *de Bodas de sangre*. Escola Incenna, junho de 2011. A Noiva e o Noivo na noite de bodas

3.1 Jóias falsas de Almodóvar

> Igual que en un escenario/ Finges tu dolor barato/ Tu drama no es necesario/ Ya conozco ese teatro/ Fingiendo,/ Que bien te queda el papel/ Después de todo parece/ Que es esa tu forma de ser/ Yo confiaba ciegamente/ En la fiebre de tus besos/ Mentiste serenamente/ Y el telón cayo por eso/ Teatro,/ Lo tuyo es puro teatro/ Falsedad bien ensayada/ Estudiado simulacro/ Fue tu mejor actuación/Destrozar mi corazón/ Y hoy que me lloras de veras/ Recuerdo tu simulacro/ Perdona que no te crea/ Me parece que es teatro.[93]

Encontramos na história narrada por Garcia Lorca possíveis traços de melodrama que poderiam ser atenuados com a investigação da linguagem almodovariana. Em ambas as formas, a ostentação e o excesso são bem vindos. Sendo um gênero de grande consumo, o melodrama constrói histórias com recursos, acontecimentos típicos e fórmulas previsíveis, produzindo jogos de identificação que alimentam certo imaginário coletivo. Por outro lado, o gênero carrega inúmeras possibilidades de trabalho com o artifício e estilização. A proposta da investigação do gênero buscou identificar possibilidades de comentar a si mesmo, na qual a operação de estilo viesse mais da linguagem teatral do que de conteúdos melodramáticos como, por exemplo, finais moralizantes onde o bem vence o mal.

O olhar diferente para o gênero que culminou na produção cênica de seu comentário não teria ocorrido sem a investigação da linguagem e da materialidade teatral. Isso não quer dizer que o grupo não quis produzir melodrama: alguns momentos de nosso *Bodas de sangre* eram melodramáticos, mas, ao refletirem teatralmente sobre si mesmos, justapunham sua crítica à representação. Na tentativa de tornar explícitas as condições de sua produção, o espetáculo gerou uma espécie de metadiscurso: "O procedimento não se inscreve numa tradição temática ou formal, mas numa autoreflexividade, num comentário da enunciação que quer refletir sobre o funcionamento do processo criativo". [94] Dessa forma, segundo Silvia Fernandes, com a revelação do melodrama e com o estranhamento do estilo e enredo, o ponto de vista pode ser mais ressaltado do que a fábula narrada em si. O

---

[93] Música *Puro teatro* de Tite Curet Alonso, cantada pela cantora cubana La Lupe no filme de Almodóvar *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, que deu origem à cena em *Bodas de sangre*. Nela, o Noivo, ao saber que foi traído, com um microfone falso, dubla a canção acompanhado do coro. Simultaneamente, outro ator filma a cena que é transmitida ao vivo em uma televisão.

[94] FERNANDES, S. 2006, p.53.

processo de construção de *Bodas de sangre* buscou ir além das tramas e personagens, gerando uma organização das atitudes dos criadores diante daquilo que encenam.

Há uma cena em *Bodas de sangre* na qual um casal (Leonardo e sua mulher) começam a discutir. Ao fundo, o coro está cantando a canção de ninar *Duerme negrito* que sobe de volume conforme o nível de tensão do conflito. O auge da cena se dá quando o som está em seu ponto máximo encobrindo a fala e o texto, obrigando, de certa forma e ao mesmo tempo concretamente, à briga ser dançada e estilizada. O gesto cotidiano, típico de uma discussão melodramática em que o homem pega a mulher pelo braço, ameaçando-a, e a mulher se retira dando as costas para o marido é estilizado através do artifício da repetição. Essa ação é feita algumas vezes, sem fala, ao som da canção em que o gesto fica evidente, mostrando sua falsidade.

Podemos encontrar ecos em alguns pontos do espetáculo *Melodrama* (1985) da Cia. dos Atores, que se vale de personagens e situações clichês do gênero. Silvia Fernandes, embora dirigindo seu olhar para tal trabalho, nos elucida ao comentar a facilidade do grupo em "transitar entre a banalidade e o estranho, o familiar e o insólito, num jogo ambicioso com a linguagem teatral cuja estrutura serve de mote para incursões paródicas sobre a representação." [95] Para Fernandes, o metateatro em *Melodrama* apresenta o processo de leitura coletiva de um gênero, ou seja, um processo de releitura no produto apresentado:

> Havia uma busca do encontro do vulgar com o sublime, das velhas compreensões de alta-cultura e baixa-cultura, de espetáculos ditos experimentais com os chamados populares (...) trazendo ainda a latinidade como brinde desta pesquisa. (...) Romper com as coisas, não levar nada tão a sério, mesmo que seja um texto clássico, trazer coisas de fora, permitir a interferência, ser estranho. Acho que uma qualidade de linguagem é o encantamento pelo estranho. (...) Trabalhar com um texto de qualidade, interferência de outras coisas, porque nunca se pensa em montar uma peça séria. Ah, vamos montar um Feydau? Vamos montar um Feydau e misturar com não sei o que. Vamos botar dança de salão, bambolê, peteca. [96]

[95] FERNANDES, S. 2006, p.52.
[96] DIAZ, H. 2006, p.27.

Essa circulação livre pelo gênero que convida ao hibridismo de linguagens nos faz olhar de modo semelhante para a obra de Pedro Almodóvar como possível fonte de pesquisa no trabalho com a estilização do cotidiano. Ele mesmo se propõe a investigar o melodrama lhe sugerindo novas matrizes. Para o cineasta, esse gênero é perigoso, pois a televisão o prejudicou e o deformou: "corre-se forçosamente o risco de ser identificado com essa triste imagem do melodrama quando a gente filma um deles, mas é um preconceito contra o qual é preciso lutar justamente para não ficar preso a ele."[97] De acordo com o autor Frederic Strauss, Almodóvar não se interessa em seguir um estilo à risca, mas reformula e mistura os gêneros cinematográficos, tal como embaralha o masculino e feminino. A ambiguidade da palavra *gênero* parece legítima na linguagem almodovariana:

> Não sei para que gênero vou me orientar, mas, seja como for, não respeitarei sistematicamente suas regras. Só os estúdios, a indústria é que respeitam o gênero, mas é para produzirem filmes como *Indiana Jones*, o que é um modo bem sem significado e calculado de enfrentar o gênero da aventura. (...) O importante hoje não é tanto dizer quem é o mau e quem é o bom, mas antes dizer por que razão o mau é como é.[98]

[99]

[97] STRAUSS, F. 2008, p.146.
[98] STRAUSS, F. 2008, p.150.
[99] Cena de Bodas de sangre. Escola Incenna, junho de 2011. A Noiva e a Criada.

Como observado no primeiro protocolo do processo em questão, à primeira vista o filme *Volver* pode ser confundido com melodrama televisivo, ou como disse o aluno em sua análise, "se for mal contada vira caso de fofoca". Entretanto, os artifícios são tão bem trabalhados por Almodóvar e sua equipe que afastam qualquer probabilidade dessa confusão. Ainda sim, o cineasta se vale de traços melodramáticos como a revelação no desfecho clichê da mãe à filha que na verdade é, além de mãe, irmã. Mas há um universo que envolve e permite tal linguagem, deixando claro ao espectador que não se trata de uma reprodução do modo de fazer entretenimento cultural.

Durante o processo também experimentamos dinâmicas nas quais os traços melodramáticos participavam de forma consciente. Isto é, buscamos situações de jogo onde o artificial pudesse ser uma escolha estética, assumida e entendida pelos intérpretes enquanto tal. Era importante que os atores se distanciassem de uma falsidade ingênua, aquela que não é reconhecida como proposta. O grupo se viu solicitado a negociar com o artifício, pois se de um lado era necessário utilizar o padrão original (melodrama), por outro, buscava-se abrir novos modos de olhar para o próprio objeto representado.

Um dos exercícios que auxiliou essa "negociação" foi o *siga o mestre em roda*: depois da etapa na qual o líder faz um movimento e os demais reproduzem, cada líder deve refazer o mesmo movimento da primeira fase do jogo, porém de modo melodramático. O objetivo é observar que o melodrama é um estilo, uma linguagem que pode atribuída ou amenizada a partir de algo que já está dado. Desse exercício, o grupo sintetizou um gesto clichê (levar a mão à testa como quem diz "ai de mim!") que se tornou vocabulário comum durante o processo. O gesto intitulado pelos atores de *Oh exagerado* fez parte do espetáculo, aparecendo em momentos pontuais nos quais o grupo o escolheu para sublinhar sua escolha pelo melodrama enquanto estilo e comentário.

Almodóvar também por isso nos chamou a atenção pelo cuidado e destaque que dá ao artifício oposto à natureza. Para ele, o artifício é o veículo de projeção das intenções do cineasta, é a materialização das ideias e a exposição das escolhas do diretor. Almodóvar diz: "não tenho paciência para esperar que algo aconteça diante

da câmera” [100], ou seja, ele não pretende documentar ou registrar a vida como ela é, mas sim manipular a linguagem a favor de ficções, de novas visões do mundo: “É preciso esclarecer que aquilo que se concebe como normalidade esconde, sem dúvida, o que de mais perverso existe” [101]. O diálogo com a pesquisa pedagógica da artificialidade teatral tecida ao longo dos processos aqui analisados é inegável.

O autor espanhol Carlos Polimeni defende a ideia de que o universo composto pelo cineasta é uma radiografia da Espanha, onde seus conterrâneos podem buscar um mundo próprio: “Cada espectador podia encontrar uma forma diferente de vingança contra as repressões do passado, a mediocridade da vida comum, o cinza da normalidade”.[102] Para Polimeni, Almodóvar se utiliza da estética *kitsch* imanente da cultura popular. Contudo, nos seus filmes há uma operação parecida com a feita com o melodrama, aqui proposta: ao reproduzir e multiplicar os recursos originais da linguagem (melodrama ou *kitsch*) de forma a oscilar entre o resgate e o comentário do gênero, é possível pensar numa obra mais focada nos seus meios de construção do que na trama em si, partindo para a estilização.

O *kitsch* é muitas vezes criticado como falta de cultura, sendo que na verdade é uma outra forma de cultura. A palavra *kitsch* tem origem alemã e alude à tarefa artesanal de fazer móveis novos com móveis velhos. A palavra *verkitschen* significa dar gato por lebre, ou seja, dar algo diferente ao que foi solicitado. Isto é: falsificar. A popularização do termo se deu no século XIX na Alemanha quando um grupo de burgueses procurou imitar artigos de arte dos aristocratas. Tratava-se de objetos que pretendiam recalcar a sensibilidade e o bom gosto de seus consumidores, mas que finalmente revelavam sua impostura. Essa foi, segundo Polimeni, uma época ingênua do *kitsch* na qual se consumiam objetos de imitação (como anões de jardim e flores artificiais).

Entretanto, Almodóvar se insere no *kitsch* como fenômeno cultural, caracterizado pela inadequação, abundância, sinestesia e mediocridade. Este *kitsch* também está nas obras de arte convertidas em objetos da vida cotidiana: *souvenires*, a falsa Torre Eiffel em Las Vegas, as decorações japonesas no mundo

[100] STRAUSS, F. 2008, p.34.
[101] STRAUSS, F. 2008, p.36.
[102] POLIMENI, C. 2004, P.9.

ocidental, imitações de pele de leopardo como sinônimo de elegância, vestidos de noiva. O *kitsch* se nutre de uma ilusão de felicidade e é considerado pseudoarte, arte em forma barata, representação falsificada. Almodóvar o utiliza insistindo nessa falsidade, para corroer ou questionar as ideias vendidas pela indústria do entretenimento. Ele, segundo Polimeni, tem a capacidade de usar a fórmula de modo crítico, produzindo um segundo *kitsch* que:

> "Não é o que se quer, mas não se pode, senão o anti-artístico que se pode. Não surge casual nem inconscientemente senão (...) devemos crer no *kitsch* a fim de produzir o *kitsch* bom, eficaz. Dessa maneira, o bonito se converte em lindo, o elevado em arrogância, a grandeza em jactância, a dignidade em ostentação e o amor em prostituição." [103]

[104]

Inspirados pelo universo *kitsch* almodovariano, nosso *Bodas de sangre*, a cada ensaio, foi sendo tomado por elementos voluptuosos, deselegantes e cópias infiéis da realidade: o vestido da Noiva foi comprado no Paraguai, repleto de tecido de péssima qualidade, mas em quantidade abundante. Seu buquê de flores falsas combinava com a coroa de princesa dourada. Suas jóias não passavam de colares

[103] POLIMENI, C. 2004, p.26.
[104] Cena de *Bodas de sangre*. Escola Incenna, junho de 2011. A Noiva e seu vestido do Paraguai.

de pérolas falsas, já descascadas que davam inúmeras voltas. Todos tinham uma pinta no rosto feita de lápis. A sexualidade dos personagens masculinos era duvidosa. As espadas de metal, ornamentadas com pedras que imitam diamantes, ostentavam-se na cena do duelo. O microfone cor de rosa, motivos florais, tons de vermelho e maquiagem carregada não se exibiram à toa no espetáculo: por um lado estampados pela influência *kitsch* de Almodóvar. Por outro sem antes dar nome *(kitsch),* escolhíamos materiais que revelavam sua falsidade, desejosos em escancarar e exibir sua potência teatral.

Polimeni e Strauss criam a imagem da infância *kitsch* de Almodóvar. Ele assistia aos truques de sua mãe que lia para as vizinhas analfabetas as cartas que recebiam de seus parentes e, de vez em quando, inventava partes, para dissimular as más noticias ou apenas para causar risos. Talvez assim, o jovem Almodóvar, observando a habilidade da mãe em fingir, tivesse aprendido a contar mentiras, inventar versões. Por sua vez, Almodóvar nos inspirou durante o processo de *Bodas de sangre* com sua capacidade de imaginar novas realidades. Os filmes de Almodóvar não são a vida real, mas obras que, ao assumirem sua artificialidade, tentam oferecer outras perspectivas: "Meus argumentos são invenção pura, porém quanto mais ficcionais e irreais, mais me preocupo em tratá-los com veracidade. Essa é a coisa maravilhosa do cinema: fazer do inverossímil, verossímil. Trata-se de contar uma história que pertence a um gênero usando a forma narrativa que pertence a outro" [105].

Sobre seu filme *Maus hábitos*, por exemplo, Almodóvar fala do desejo de provocar outras recepções: "a leitura mais fácil para uma audiência católica como a espanhola é naturalmente o escândalo, porque trato de monjas viciadas. Eu já prevejo isso quando estou escrevendo, mas é o efeito que me interessa menos e o mais previsível." [106]. Segundo o autor, em determinado momento do filme, o espectador já se acostuma com o fato de as monjas viciadas terem um tigre, por exemplo, e tomam isso como um fato se não normal, pelo menos verossímil, possível dentro daquele universo proposto pelo diretor. Assim, Almodóvar ora contrapõe ora justapõe o absurdo e o normal em uma tentativa de questionar o que

[105] ALMODÓVAR, P. citado por STRAUSS, F. 2008, p. 43.
[106] ALMODÓVAR, P. citado por STRAUSS, F. 2008, p. 71.

é assumido como tal na sociedade. Com o mundo almodovariano à disposição, um universo estilizado por excelência, o processo de construção do espetáculo *Bodas de sangre* foi bem acompanhado na pesquisa da cena artificial e não realista. Estava aberto um caminho no qual as desestruturações de verdades eram bem vindas.

> A ironia e os paradoxos da vida chegaram ao paraíso com os filmes de Pedro Almodóvar. Neles surgiu um mundo cuja profundidade muitas vezes reside na aparência; um mundo em que o sentido parece ser um contra-senso, no qual as perturbações vêm restituir a ordem. (...) verdades pouco esperadas e compreendidas que ele tornou, contraditoriamente, muito populares. [107]

Por fim, a referência direta da obra de Almodóvar na construção de *Bodas de sangre* se deu através do diálogo com *Tudo sobre minha mãe* (1998). O filme do diretor espanhol conta a história de uma mãe que assiste a morte de seu filho ao ser atropelado no momento em que tentava conseguir o autógrafo de uma atriz (Huma Rojo). A questão latente da mãe que perde seus filhos presente no texto de Lorca pode ser discutida ao longo do processo de construção do espetáculo à luz das escolhas de linguagem feitas por Almodóvar.

Além disso, a Criada do nosso *Bodas de sangre* era praticamente uma citação da personagem Agrado, uma das travestis de *Tudo sobre minha mãe*. A Criada foi feita por um ator que se inspirou na figura do filme Almodóvar, tomando a liberdade de batizá-la com o mesmo nome. Contudo, o ator buscou manter o personagem original, ou seja, uma mulher e não um travesti ou homossexual. Mesmo assim, como dito anteriormente, a mistura dos gêneros masculino e feminino em Almodóvar é bem vinda, influenciando a criação do ator e permitindo uma construção não realista da personagem.

O filme se encerra com a personagem Huma Rojo apresentando o monólogo da Mãe do texto *Bodas de sangue*: "Quando cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue e as lambi com essa língua. Porque era sangue meu. Se eu pudesse guardava a terra encharcada pelo sangue numa jarra de cristal e topázios".[108] Permitimo-nos deslocar esse trecho para o final

[107] STRAUSS, F. 2008, p.7.
[108] LORCA, F. G. 1977, p. 5.

do espetáculo. Nosso *Bodas de sangre* também terminava com tal passagem dita pela Mãe, em uma espécie de homenagem a Almodóvar e Lorca, a seus universos estilizados e abertos, disponíveis e provocadores de mudanças, deslocamentos, desarranjos e misturas de linguagens e certezas:

> Como todas as noites dessa filmagem [*Má educação*], aquela foi uma noite horrivelmente calorosa. Valência inteira respirava pelos balcões de suas ruas. Estávamos preparando uma cena de chuva e logo, na tela do vídeo através da qual controlo tudo o que acontece diante da câmera, vi que um menino de uns dez anos recebia a água dos pólos com alegria que os meninos cumprimentam os fenômenos naturais, embora este não fosse. O menino vivia em frente e havia escapado da sua casa. Depois de suportar semanas de um calor sufocante, o menino, já deitado, ouviu o ruído da chuva e saiu para a rua enquanto seus pais continuavam grudados ao balcão. Procurando a água que o refrescava, se posicionou justamente no centro do nosso plano. Gosto de pensar que para esse menino o cinema estará sempre unido à ideia de algo tão esperado e milagroso como aquela chuva falsa. [109]

[110]

[109] ALMODÓVAR, P. citado por POLIMENI, C. 2004, p.121.
[110] Cena de *Bodas de sangre*. Escola Incenna, junho de 2011. A Mãe e seu filho morto.

3.2 Mães em C(h)oros dissonantes

> Cores vibrantes, estampas, brilho! Logo de cara o figurino nos denuncia pelo diferente. Com seu jeito dramalhão de ser, os personagens que no papel seriam trágicos, tornam-se cômicos no mesmo ponto. Gosto de ser surpreendida, não tinha ideia de como seria essa visão dramalhona. Mais uma vez consegui me surpreender com essa linguagem tão diferente do cotidiano, interessante, rica e extremamente teatral. Quando soube da proposta lembro-me de pensar "Não consigo imaginar essa peça tensa, dura, trágica sendo feita nessa forma colorida, cantante, dançante, exagerada". Mas como havíamos acabado de montar *O inspetor geral* em uma linguagem também diferenciada, sabia que de alguma forma seria possível e isso seria mostrado no processo. Eu estava certa! Posso dizer ainda mais, como já havíamos trabalhado com coro, tínhamos uma ideia de como seria e agora nessa montagem de *Bodas de sangue*, o coro ganhou mais vida, mais sentido. [111]

Dentro dos procedimentos de estilização, o coro foi investigado ao longo de todos os processos aqui analisados, na tentativa da construção de uma experiência estética que não reproduzisse formatos cotidianos. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, o coro, originado nas manifestações teatrais da Grécia antiga, tem a função de comentar a ação principal, através de modos poéticos, combinados à dança e ao canto, mobilizando o imaginário e o pensamento do espectador. Para o autor, o coro deforma a relação do público com a fábula, pois cria efeitos sobre a representação, desestabilizando suas categorias usuais, complexificando e alargando seu funcionamento. Assim, de acordo com Sarrazac, o coro coloca em questão a própria representação: "excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel do porta-voz, o coro é sempre um estranho à representação, (...) como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável." [112]

Na criação do espetáculo *Bodas de sangre*, pudemos aprofundar o trabalho coral, detendo-nos em suas possibilidades: o coro como voz única, o coro dialético atravessado por contradições e o coro polifônico que funciona menos como um todo uníssono do que como um conjunto de singularidades. Ao mesmo tempo, segundo alguns pesquisadores desse procedimento, a noção de *coralidade* parece mais adequada de se trabalhar do que a noção de *coro*. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac, Martin Mégevand, Erika Fischer-Lichte, Christophe Triau e os

[111] Protocolo de Suellen Arrabal. 2 de setembro de 2012.
[112] SARRAZAC, J-P. 2012, p.62.

encenadores contemporâneos Einar Schleef e Cristoph Marthaler[113], a coralidade é plural, diversa. O coro já não basta como expressão de uma comunidade ou de uma cultura única, harmônica: não é suficiente para falar de um mundo tão heterogêneo. O coro, que costuma abarcar a totalidade e ser uníssono dá lugar à coralidade.

Segundo Triau, a coralidade traz a perspectiva para um mundo (portanto para um teatro) sem heróis; livre da centralização de protagonistas, porta-vozes de discursos e verdades, um mundo que se movimenta na circulação de vozes difratadas que se entrecruzam. Por outro lado, o coro não voltaria com força por causa da recusa ao herói, substituindo o diálogo ou o monólogo, mas sim, de forma difusa. É o que Mégevand chama de efeito fantasma do coro: o que resta do coro quando ele não está ali. A coralidade, mesmo quando toma corpo, é mais difratada do que concentrada; tem algo de unidade, mas é polifônica, maleável e almeja formas múltiplas. Os princípios corais organizam a cena de modo a desviar o centro da representação baseada na soberania do protagonista, no espelhamento da realidade e na linearidade lógica da fábula.

Dessa forma, a coralidade se mostrou farta em possibilidades de trabalho com perspectivas não realistas, no qual os participantes são convidados a investigar modos de pensar o mundo de uma forma incomum. A coralidade ocupa assim função de artifício teatral, já que estiliza o cotidiano e deforma ações estabelecidas. Além disso, se ela tenciona as relações entre sujeito e comunidade, a questão do

---

[113] Marthaler apresenta o coro como um aglomerado no mundo em que não há indivíduos nem comunidade. Há sim a ilusão de um sujeito dentro dos aparatos de consumo. Aquilo que aparenta ser uma comunidade é um grupo de alienados. Em seu espetáculo *Murx den Europaer! Murx ihn! Murx inab!* (1993) os atores executavam ações cotidianas e banais repetida e solitariamente. Por vezes, o cenário mudava quando as figuras se organizavam em coro para cantar uma música de padrão rítmico como hinos antigos a fim de se diferenciar da monotonia de antes, causando uma impressão de harmonia oposta à vida cotidiana insignificante. Mesmo assim, de acordo com Fischer-Lichte, o canto em coro não fazia das figuras uma comunidade. Já para Schleef, não há anulação entre indivíduo e comunidade, mas sim tensões entre esses dois pólos. Ele materializava essa ideia com um coro de pessoas que aparentemente se vestiam de modo idêntico, se movimentavam exatamente do mesmo modo e falavam e emitiam sons em uníssono. Esse coro não caracteriza, segundo Fischer-Lichte, um corpo coletivo composto de individualidades dissolvidas, mas de indivíduos que lutam para juntar-se sem apagar sua singularidade a uma comunidade alienadora, gerando um ato de violência, ora sobre o indivíduo pela comunidade, ora sobre a comunidade pelo indivíduo. Ambos os encenadores desenvolveram suas investigações nos anos 90, nas chamadas sociedades pós-industriais, e mantêm o trabalho com a cena e coralidade até hoje.

coletivo e do trabalho com o outro vem à tona. Para Triau, a coralidade paga o preço da sua própria impossibilidade, pois a vontade de conjunto não se representa em um modelo de coro massivo, mas, ao contrário, levando em conta as singularidades:

> Estar juntos, dizer a comunidade, dizer o heterogêneo tanto quanto o grupo, e a dialética permanente entre os dois, abarcar o espectador na representação e ser, ao mesmo tempo o seu mediador: tantos pontos de tensão reconvocados pelo recurso a uma coralidade que mistura, o tempo todo, o desejo e a consciência da própria fragilidade.[114]

Para Triau, o teatro é o lugar paradoxal que reúne solidões ou que promove o estar junto sem perder as particularidades (as do palco e as da plateia) Assim, dentro das questões que o teatro se faz sobre si mesmo e sobre sua relação com o mundo, a pergunta *como estar juntos* e o problema do *em comum* fizeram-se fundamentais e puderam ser equacionadas no processo de *Bodas de sangre*.

Em um determinado momento do processo, convidei os atores que haviam feito *O inspetor geral*[115] no ano anterior para participarem do coro de *Bodas de sangre*. Esse encontro entre os grupos foi interessante, pois, embora fossem duas turmas diferentes que não se conheciam, dialogaram rapidamente em cena. Talvez porque já possuíssem um vocabulário comum: a linguagem do artifício. Havia algo partilhado que trazia à luz as diferenças e singularidades individuais, mas ao mesmo tempo evidenciava que ambos os grupos estavam em pé de igualdade, capazes de jogar nas mesmas condições, sem que fosse preciso um condutor ou um instrutor que explicasse mais a uns do que a outros. A linguagem do artifício mediou a aprendizagem entre eles, entre todos nós. Dessa forma, a turma S63 composta por sete alunos se viu transformada em um coletivo de dezoito atores, todos engajados, no mesmo processo de investigação. Dessa mistura, uma participante diz:

> O bolo sem recheio e o recheio sem o bolo; ambos existem separadamente, mas é difícil encontrar motivos suficientemente bons para mantê-los distantes. Talvez porque o recheio umedeça demais a massa, talvez porque a massa não penetre o recheio. Fato é: acertando a consistência da massa e o ponto do recheio, muita displicência seria não

[114] TRIAU, C. 2003, p.2.
[115] Os atores da turma M64 já estavam formados desde o final do segundo semestre de 2011.

> explorar o conjunto. E aí nem tem uma ordem de preparo, existem ingredientes - uns mais doces, outros mais fortes, os mais picantes, sólidos, permeáveis, viscosos, coloridos - existe recipiente e existe quem misture tudo isso, sacuda, agite, remexa, enfeite e sirva. Resta comer. Com tudo que temos, poderíamos fazer não só um bolo, mas um banquete inteiro. São vontades muito particulares e um desejo comum. O suficiente pra que dê certo. Animados, mais confiantes que inseguros, a todo vapor. Bom apetite!

A opção em investir na coralidade como artifício fundamental na montagem de *Bodas de sangre* se deveu ao fato de encontrarmos elementos corais no próprio texto de Lorca. A questão das famílias, da tradição de cada uma e da rivalidade entre elas parecia render um material fértil para o trabalho com coro. Além disso, a oposição entre coletivo e sujeito, na qual os agrupamentos são dissonantes e não mais uníssonos, pode ser considerada estopim da trama construída por Lorca. As vontades individuais dos amantes (Noiva e Leonardo) já não têm lugar nos coros harmônicos, desencadeando uma matança desenfreada. Ao mesmo tempo, essa força particular não é forte o suficiente para mantê-los na função de heróis ou protagonistas, legitimando a coralidade. A seguir, podemos observar um trecho do diálogo entre rivais no qual a Mãe, dirigindo-se ao Pai, assiste à traição de seu filho pela Noiva na noite das bodas. A Mãe retoma a separação dos bandos rivais. Em seguida seu filho, cenas adiante, se recoloca na linhagem da família:

> MÃE: Sua filha, sim! Fruto de mãe devassa, e ele, ele também, ele. Mas já é a mulher do meu filho! Quem tem um cavalo, já, depressa, quem tem um cavalo? Que eu dou tudo o que tenho, meus olhos e até minha língua. (ao filho) Ande. Atrás deles! (hesita). Não. Não vá. Essa gente mata depressa, e... Mas vá, sim, corra, e eu atrás! (ao pai) Dois bandos. Agora aqui há dois bandos. A minha família e a sua. Limpem o pó dos sapatos. Chegou outra vez a hora do sangue. Dois bandos. Você com o seu, e eu com o meu. Atrás deles! Atrás! [116]
>
> NOIVO:Vê este braço? Pois não é meu braço. É o braço do meu irmão e do meu pai e de toda a minha família que está morta. E tem tanta força que é capaz de arrancar esta árvore pela raiz, se quiser. E vamos logo, que eu sinto os todos meus dentes cravados de um jeito que não me deixam respirar tranquilo. [117]

Durante esse e os demais processos trabalhamos com um exercício que permite a compreensão do funcionamento do coro. A partir dele, novas regras

[116] LORCA, F. G. 1977, p. 37.
[117] LORCA, F. G. 1977, p. 43.

podem ser introduzidas e outros jogos podem ser inventados. O grupo deve se agrupar no espaço, sendo que todos os participantes estejam posicionados para o mesmo lado. O indivíduo à frente é o corifeu liderando os movimentos e os demais formam o coro que reproduzem os gestos. Quando a direção no espaço muda, a função do corifeu é assumida pelo jogador que se encontra na nova frente do grupo. Não se trata de imitação, mas do prazer de poder reinterpretar o gesto à sua maneira. Podem ser sugeridos universos de personagens ou temas gerais aos movimentos do coro, a fim de investigar estilizações mais específicas. No processo de *Bodas de sangre*, trabalhamos com coros de Mães, Pais, Criadas e experimentamos gestos típicos do mundo de Almodóvar e do melodrama: risadas e choros exagerados, respirações ritmadas, ameaças de suicídio. Esse procedimento investiga a ocupação e movimentação no espaço, trabalha a escuta do outro, o coletivo e a precisão do gesto, e é uma experiência estética sobre temas cotidianos. Um coro de mães chorando a morte de seus filhos pode ter impacto plástico e teatral diferente do que apenas uma. Além disso, um coro de mães chorando, ou um coro de galãs apaixonados assume-se artificial aos olhos do espectador, expõe-se como escolha de linguagem que, distante da organização da realidade, lembra o público que se trata de teatro.

Desse exercício criamos a abertura do espetáculo, na qual um coro de grávidas com a bolsa prestes a estourar (personagem típico do melodrama) dá à luz, na tentativa de acrescentar, através da operação da linguagem coral, um teor não cotidiano à percepção da cena. O alargamento do olhar e das possibilidades de construção artística se dá no momento em que personagens banais do melodrama se tornam interessantes, ou quando temas comuns são estilizados e separados dessa realidade. Em outro momento, a paixão do Noivo pela Noiva foi trabalhada e ampliada por um coro de atores que se movimentava com gestos irônicos e clichês representando seu patetismo romântico. “Esse repouso sobre a teatralidade se constitui também na composição de partituras corporais nítidas, elaboradas de modo que as marcas previsíveis da emoção barata transformam-se em sequências precisas de gesto. O código se desmancha e se refaz” [118].

[118] FERNANDES, S. 2006, p.56.

[119]

Tivemos a oportunidade de investigar um exercício elaborado por Ariane Mnouchkine[120] que utiliza o coro para explorar as relações entre verossimilhança, artifício e falsidade no teatro. Segundo a encenadora, o objetivo desse jogo é produzir pelo menos alguns minutos o maravilhoso do teatro, e ela assegura que quando essa maravilha é gerada, não restam dúvidas: todos os olhos enxergam teatro. O exercício tem a mesma dinâmica do coro e corifeu na qual quem está à frente lidera os movimentos. Contudo, há um músico de fora com instrumentos à disposição que estimula e é estimulado pela ação dos atores. Além disso, há a voz de um condutor (originalmente Mnouchkine) que também contamina e se deixa contaminar pelo jogo. Desse modo, forma-se um tripé entre atores, música e condutor no qual a liderança é flutuante, provocando a própria coralidade entre as partes. Isto é, todos são estimulados por todos, passando por momentos dissonantes e momentos uníssonos nos quais era impossível identificar a origem da provocação. Provavelmente o que Mnouchkine chama de maravilhoso do teatro é a

[119] Cena inicial de *Bodas de sangre*. Escola Incenna, junho de 2011.
[120] Tive a oportunidade de entrar em contato com esse jogo em 2012, em um workshop oferecido aos alunos do Departamento de Artes Cênicas da USP pela atriz brasileira Aline , integrante do Theatre Du Soleil

construção coletiva da ficção em si diante do olhos do espectador, de tal forma que ele consiga acompanhar o modo dessa construção ao mesmo tempo em que esteja embalado por ela.

No processo de construção de *Bodas de sangre*, os próprios alunos, quando não participavam do coro, ocupavam a função dos músicos. Um aluno de uma das atrizes foi convidado a participar do espetáculo para tocar as canções ao vivo. Ao jogar o jogo do coro do *Theatre du Soleil*, o músico pareceu estar mais disponível para propor intervenções no processo e ao mesmo tempo para se afetar com as ações dos atores.

De acordo com Mnouchkine, para o exercício funcionar, o ator precisa exteriorizar os signos e não, como no trabalho psicológico, interiorizá-los mostrando apenas seus efeitos. Ela se interessa mais pelas paixões das personagens do que sua psicologia, mais por estados do que emoções. Segundo a encenadora, a emoção não é uma ferramenta de trabalho para o ator, muito menos para medir a autenticidade de um personagem. A emoção não deve ser programada durante a cena, pois virá por si mesma, resultante do encontro entre ator e espectador. Esse pressuposto ficou claro para o grupo ao observarmos que o coro tinha mais facilidade de reverberar estados do que emoções. A emoção é mais particular e interna, diferente do estado, que permitiu aos espectadores reconhecer ou aceitá-lo dentro da convenção teatral. A ideia de trabalhar com o coro parece interessante, pois se mais de um jogador é capaz de fazer com que o público aceite seu estado, isso significa que a convenção funcionou. Para Mnouchkine, a lei mais misteriosa talvez seja a que rege o que há entre o interno e o externo, entre o estado e a forma. Ela pergunta: "Como dar forma a uma paixão? Como pode ser feita a autópsia do coração? Um ator deve ser um autopsiador, transparente como nas ilustrações de anatomia mostra seu interior" [121]. Assim, Mnouchkine parece apostar na revelação do artifício do ator. É necessário que ele exteriorize, mostre, deixe transparecer.

Em relação à dinâmica do coro, a encenadora defende que é necessário ter a humildade de copiar, copiar o trabalho do outro, não só exteriormente, mas interiormente. "Tenham a humildade de ajustar seus passos aos passos dos que os

[121] MNOUCHKINE, A. citada por FÉRAL, J. 2010, p.70.

precederam, aceitem às vezes serem uma copia modesta. Duvidem da originalidade a qualquer preço. O ator deve ser ao mesmo tempo côncavo e convexo; convexo para projetar e côncavo para receber."[122] Imitar não quer dizer plagiar, quer dizer reconhecer. Tentar imitar não só o que outro faz, mas o que ele é (estado, e ou personagem). É preciso ter humildade para isso.

É possível fazer um paralelo com o pensamento da encenadora Anne Bogart, que diz que o ator procura formas que possam ser repetidas, e ao repeti-las, ressuscita os mortos tentando encontrar uma nova espontaneidade (ou vida) dentro dessa forma estabelecida. É a construção de uma moldura que ao mesmo tempo dá margens e possibilita novos movimentos para o ator: as restrições permitem a liberdade. É importante que as limitações sejam sempre bem escolhidas e definidas, como regras de um jogo que precisam ser claras para todos os jogadores e podem inclusive, em determinado momento, serem quebradas, transcendidas e reinventadas. A liberdade da moldura precisa está no fato do ator se ver convidado a articular-se diante das limitações. O que parece restringir as possibilidades de agir pode, ao contrario, levá-lo a agir de modos nunca antes imaginados. Os exercícios corais costumam apresentar essas possibilidades.

Bogart amplia esse ponto de vista para muitos elementos do teatro, entre eles, o estereótipo na qual ela inverte a leitura comum e amplia o significado e a utilidade dos clichês cênicos. A autora diz que o mundo da arte passou a ser obcecado pela inovação. Nenhuma solução cênica precisa ser única e original. Os estereótipos podem ser aliados e não inimigos, uma vez que representam herança cultural. Não é necessário repeti-los sem comentá-los ou tratá-los como mercadoria, mas ao mesmo tempo é possível trabalhar a partir deles, evitando a busca constante pelo inédito. O trabalho feito com os personagens típicos do melodrama, inspirados na linguagem almodovariana que por si só já são uma reinvenção do gênero e do kitsch podem encontrar ecos na noção de estereótipo retrabalhado de Bogart.

Bogart chama a atenção para o significado etimológico da palavra estereótipo: do grego *stere*, corpo sólido e *tipo* pressão (como a ação de bater a

[122] MNOUCHKINE, A. citada por FÉRAL, J. 2010, p.46.

tecla de escrever) no francês antigo, os estereótipos foram as primeiras maquinas de impressão. A palavra clichê vem do som do metal da placa quando se choca com a tinta da impressão. Essa palavra – máquina de imprimir- foi aos poucos ganhando sentido pejorativo. O estereótipo continuava a ser, de alguma forma, algo que reproduzia, mas e era visto como simplificador, padronizador, rígido, generalista e preconceituoso.

Apegada à imagem etimológica do estereótipo como um sólido, Bogart se propõe a penetrar e interagir em um processo no qual o teatro possa trabalhá-lo e reinventá-lo como ela mesma disse anteriormente, em uma moldura que por um lado limita os movimentos do ator, por outro libera. Para ela, na vida e nas representações de vida tanto já foi feito que formaram-se clichês. O teatro pode dialogar com esses "continentes de significado", aquecê-los e descobrir novas vidas. É um trabalho delicado entre reproduzir o que está dado, o fácil o que é vendido e refinar o cotidiano, transformando-o em outro, através de linguagem. É preciso apresentar o clichê fora de seu contexto e ter consciência disso. Bogart diz que o artista trabalha com os materiais para despertá-los e dêsdomesticá-los. É preciso distorcer o que é habitual, o que é diário:

> A distorção é uma destruição parcial, é um ingrediente indispensável para tornar visível aquilo que é vago (...) significa remover os pressupostos confortáveis. (...) Tudo no palco pode estar adormecido quando é excessivamente definido. (...) Por exemplo, as palavras "eu te amo", por serem ditas com tanta freqüência, não têm sentido a menos que sejam indefinidas, destorcidas, revisitadas e oferecidas sob uma nova forma. Só então elas terão frescor e serão audíveis [123]

A coralidade também foi investigada em exercícios nos quais o coro em si, tal qual sua formação espacial original não necessariamente é empregado. Um deles, chamado *entradas e saídas*, é um jogo simples de composição no espaço no qual os jogadores podem entrar e sair da área de cena quando quiserem e devem seguir apenas uma regra: andar para frente somente em linhas retas, podendo variar a velocidade da caminhada. A composição emerge dos eventuais encontros entre os corpos, possibilitando diversas disposições coletivas. O exercício pode ser

[123] BOGART, A. 2011, p.58

aprofundado com a introdução de novas regras como proposições de gestos, corpos de personagens, texto. Além disso, esse jogo trabalha com a questão fundamental da coralidade comentada anteriormente: como estar juntos?

Essa pergunta foi equacionada em outros exercícios que trabalham a percepção do outro e do coletivo. Jogos de escuta se inserem na modalidade coral como aqueles em que o grupo deve fazer a mesma ação sem ser conduzida por um líder. Os atores de *Bodas de sangre*, ao experimentarem essas dinâmicas puderam pensar no coro, para além de uma constituição espacial no espaço, mas sim como um corpo coletivo, uma célula que pode assumir inúmeras formas, conter contradições, ou ser unido em uníssono. Assim, o processo de construção de *Bodas de sangre*, vivido por um grupo composto por dezoito atores, um músico, uma diretora, um espaço, um texto clássico espanhol, uma referência cinematográfica e mais alguns artifícios, não poderia falar de outra coisa se não de: como estar juntos. Nossa meta-coralidade trançou e preservou as dissonâncias, incomodou e acomodou as singularidades.

Essa pesquisa buscou uma prática teatral que apontasse para construções cênicas estilizadas, contrariando a noção da cena como simples espelho da realidade. Procuramos, assim, investigar a estilização enquanto possibilidade de expansão de pensamento do mundo. Algo que contivesse invenções, explosões, ou simples silêncios. O teatro não precisa ser mais o lugar da representação do real e expressão de uma verdade, mas pode ser um lugar outro, um espaço de ficção, de imagens diferentes de vida. A cena, afastando-se do que é apresentado como normal e estilizando o cotidiano, não só possibilita pensar o mundo, mas pensá-lo de uma forma diferente, dissonante. Assim como Maria Thais se refere a Meierhold, buscamos uma cena que se manifeste tal qual "um espaço privilegiado, festivo, encantado, pleno de imaginação e ilusão" [124]. É o que a autora, usando as palavras e ideias de Octavio Paz, chama de *a outra voz*: uma voz poética, uma voz cênica, uma voz outra, que não a da realidade cotidiana: "voz das paixões e das visões que comporta contradições teóricas e a diversidade de referências culturais e

[124] THAIS, M. 2009, p. 60.

temporais, pois é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas”. [125]

> **Ave Lorca** A Mãe agradece a criação. Ave terra, cor. Ave sangue, dor. Ave mãe, veias. Ave amor, torpor. Ave lama, olhos. Ave alma, sombras. Ave vinha, mãos. Ave homem, vento. Ave morte, mundo. Ave tempo, faca. Ave sonhos, Lorca. [126]

[127]

[125] PAZ. O. 1990, p.140.
[126] Texto criado por Simone Pierri.
[127] Cena de Bodas de sangre. Escola Incenna, junho de 2011. A Noiva em coro.

CAPÍTULO 4. DEIXAR-SE ENGANAR, DEIXAR-SE SER "IGNORANTE"

Em nosso trabalho com o artifício num espaço de aprendizagem teatral, o espectador ocupa uma função importante, pois assim como dizem Féral e Cornago, a teatralidade existe somente se há o olhar de alguém dirigido ao evento. Os criadores da cena se esforçam, têm a intenção em torná-la teatral, mas a teatralidade efetivamente acontece se há o olho de um terceiro. Os dois momentos (fazer e ver ou revelar e perceber) são diferentes e a teatralidade enfim se completa no processo entre essas duas ações:

> A teatralidade é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. Portanto, a ensaísta [Féral] sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, ela é o fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator). Tanto a *ópsis* quanto a *práxis* é um vir a ser que resulta dessa polaridade. [128]

Essa dinâmica carrega uma potência pedagógica, já que nela os participantes podem exercitar um ponto de vista diferente para o mundo, mais disposto a recortar quadros, a abrir janelas no mundo cotidiano. Podem dar com seu olhar a intenção de teatro onde antes estava a vida do dia a dia. Para isso, foi preciso ir para a rua, sair da sala de ensaio ou da sala de aula. Por um lado, pesquisando formas de intervir na cidade a partir do próprio gesto, do próprio corpo, fazendo construções assumidas enquanto tal, com figurinos, organizações corais. Por outro, recortando o mundo com o olhar, emoldurando o cotidiano transformando-o em cena, em teatro, em poesia, observando possíveis eventos de teatralidade onde aparentemente ela não era presente. Assim tentamos experimentar, a fim de tecer a rede entre o olhar para o mundo e o modo de construir a cena (ou porque não o modo de construir o mundo e o olhar para a cena), uma operação na qual artifício e

[128] FERNANDES, S. 2010, p. 123.

vida logo são facilmente identificados e separados, mas um não existe sem o outro e o outro existe perfeitamente para transformar o um.

Em nosso interesse pelos cruzamentos entre teatralidade e pedagogia, o olhar de um terceiro é fundamental para identificar a engenharia do funcionamento da própria construção exposta "em carne viva". De alguma maneira, pudemos dialogar com ideias propostas por Jacques Rancière que se dedica a pensar a relação entre professor e aluno ou cena e espectador de forma diferente da simples causa e efeito. Para ele, um objeto intermediário, como um livro por exemplo, entre o mestre e o aprendiz pode fazer com que ambos se distanciem entre si para se relacionarem perante o objeto. Ou seja, nesse caso, o que mediava o processo de aprendizagem é o objeto (livro) e não o agente (o professor).

Em *O mestre ignorante*, Rancière tece uma reflexão sobre Joseph Jacotot, um professor francês que no século XIX precisou ensinar francês a alunos dos Países Baixos. Jacotot, entretanto não falava holandês e encontrou em uma versão bilíngue de *Telêmaco* publicada em Bruxelas, um modo de ensinar algo que ele mesmo não sabia. A partir desse fato, Rancière propõe a ideia de que uma pessoa ignorante poderia ensinar o que não conhecia a outra, propondo uma igualdade de inteligências e uma emancipação intelectual, ao invés da idéia de que a sabedoria se recebe, se transmite.

Rancière desloca esse mesmo discurso para o teatro ao pensar em um espectador emancipado. Ele invalida a lógica do que chama de paradoxo do espectador, segundo o qual o olhar é considerado o oposto de conhecer e de agir. Segundo Rancière, para Brecht o espectador deveria abandonar seu papel passivo e assumir o papel de um cientista que observa e procura suas causas. Já para Artaud, o espectador precisaria abdicar de sua posição racional para entregar-se aos fluxos do teatro. Por um lado o espectador deve ficar mais distante, por outro, deve perder qualquer distância. Rancière nega a necessidade do papel ativo do espectador, questionando a afirmação de que quem assiste está separado do poder de intervenção ou de reflexão, ou seja, problematiza a equivalência entre o ato de ver e a passividade. Por isso, o pensador francês também coloca em xeque a oposição

passividade/atividade e vai além dos ditos habituais sobre um novo teatro que queira extinguir a *condição do espectador*, isto é do espectador que não seja ativo:

> O teatro é acusado de fazer com que seus espectadores sejam passivos, contrariando a sua própria essência (...). Como consequência, ele se propõe a tarefa de reverter seu próprio efeito e compensar sua própria culpa devolvendo aos espectadores sua autoconsciência e autoatividade. (...) eles [o palco e a cena] apresentam, para uma plateia coletiva, espetáculos que pretendem ensinar aos espectadores como eles podem deixar de ser espectadores para que se tornem atores de uma atividade coletiva.[129]

Rancière então afirma que olhar também é uma ação: o espectador olha, escolhe, decodifica, resignifica, compara com outros espetáculos a que assistiu, com outras obras que viu, conecta-se com outras histórias que leu, ouviu ou imaginou. Segundo Rancière, o espectador faz o seu poema, como o poeta o fez, como os atores o fizeram. E seus poemas são diferentes, pois é preciso que o espectador seja ignorante, e que os atores também sejam ignorantes e não tentem ensinar, ou transmitir precisamente aquilo que querem que os outros aprendam, entendam ou vivenciem.

> Para o autor, há um paralelo a ser traçado entre os reformadores do teatro e os pedagogos que ele qualifica como embrutecedores, ou seja, aqueles que partem do princípio de que há desigualdade entre a inteligência de quem ensina e de quem aprende, o que legitimaria o fato de o mestre precisar fornecer explicações ao aprendiz. Ambos, o homem interessado em reformular o teatro e o pedagogo embrutecedor – oposto ao mestre ignorante – partilham a convicção de que há um abismo separando duas posições, a de quem sabe e a de quem não sabe [130].

Para Rancière, embrutecimento é o pressuposto de uma aprendizagem baseada na lógica da causa e efeito. Seu contrário é a emancipação e, para que ela exista, é necessário um objeto de mediação, no caso, o espetáculo. Assim como o livro mediava a relação entre o mestre Jacotot e seus alunos, o espetáculo deve conectar todos os envolvidos e ao mesmo tempo separá-los, mantendo uma distância necessária para que as diferenças possam se manifestar dentro de um sistema em que a igualdade de inteligências opere. A diferença – a separação entre palco e plateia – deve ser mantida no teatro de Rancière: o que iguala fazedor da

[129] RANCIÈRE, J. 2007. p.7.
[130] PUPO, M. L. 2012. p.95

cena e espectador é a possibilidade de se relacionarem com o objeto, com a obra. A condição do espectador não é uma passividade que deva ser transformada em atividade. É sua situação normal. Não há privilegiados.

Assim, o diálogo com Rancière contribuiu para a condução do processo. Foi preciso atentarmo-nos para o fato de não ensinar conteúdos ou conhecimentos aos alunos e aceitar e conviver com a igualdade de inteligências. Foi preciso deixar-se ser "ignorante":

> A distância que a pessoa "ignorante" precisa atravessar não é a lacuna entre sua ignorância e o conhecimento do mestre; é a distância entre o que ela já conhece e o que ela ainda não conhece, mas pode aprender pelo mesmo processo. Para ajudar seu aluno a atravessar esta distância, o "mestre ignorante" não precisa ser ignorante. Ele só precisa dissociar seu conhecimento do seu domínio. Ele não ensina o conhecimento dele aos alunos. Ele inspira estes alunos a que se aventurem pela floresta, digam o que estão vendo, digam o que eles pensam sobre o que já viram, verifiquem isto e assim por diante. O que ele ignora é a lacuna entre duas inteligências. É a conexão entre o conhecimento do conhecível e a ignorância do ignorante. Qualquer distância é uma questão de acaso. Cada ato intelectual entrelaça um fio casual entre uma forma de ignorância e uma forma de conhecimento. Nenhum tipo de hierarquia social pode se firmar neste senso de distância.[131]

Podemos tecer as ideias de Rancière com pensamentos de Cornago por um fio de teatralidade que entrecruza as intenções de quem faz e de quem vê. Para Cornago, um ator de ações explicitamente ostensivas enfatiza a condição de *voyeur* do público, lembrando-o de que é um espectador e que sua ação é ver. O espectador é, assim, colocado de forma direta e seu olhar se torna explícito. Assim, na concepção de Cornago, o teatro que se assume como tal, por fazer visível o feito cênico, colocando no palco os caminhos do processo da construção, assegura ao espectador o seu lugar.

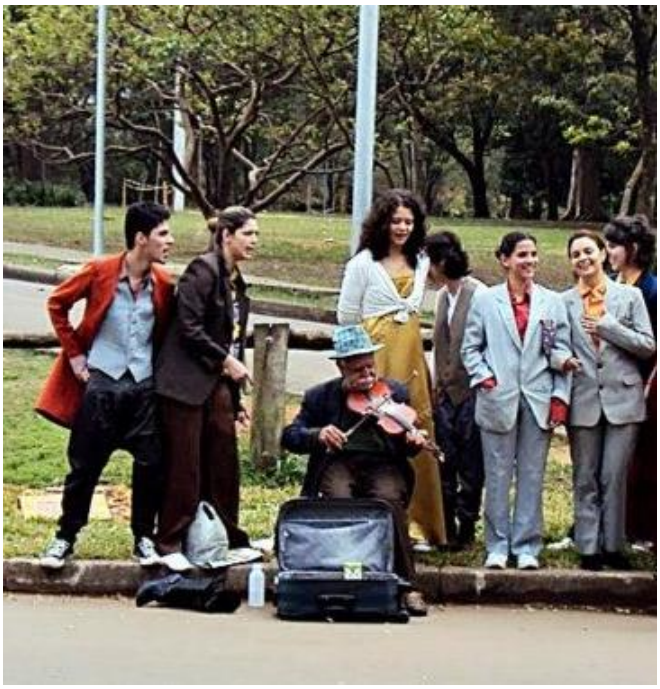
Nas perspectivas de Rancière, Féral e Cornago, ao espectador é atribuído valor pela sua função de olhar, ver, observar. O espectador é aquele que identifica, percebe, cria espaços diferentes do cotidiano. No caso da nossa pesquisa em que a cena é trabalhada com artifícios expostos, o olhar do público é fundamental para que se complete a cadeia da investigação da teatralidade. Os mecanismos de

[131] RANCIÈRE, J. 2007. p. 9.

construção do evento teatral seriam o mediador, o objeto intermediário entre fazedores da cena e os espectadores, todos "ignorantes" em busca de uma relação não embrutecedora de descobertas.

4.1 Vermelho sangue e cinza sem graça: artificializar o cotidiano

> Adorei cantarmos com o senhorzinho do violino. Ali eu me entreguei, me concentrei tanto que pra mim ele estava totalmente afinado. Imaginei-o tocando numa festa, no baile onde estão todos com o Inspetor. [132]



Como já dito anteriormente, Josette Féral propõe o pensamento de que a teatralidade não está somente na intenção de fazer teatro, mas aparece quando o espectador percebe certa disposição teatral. Essa percepção modifica o olhar do espectador que passa a ver o espetacular onde havia apenas um evento cotidiano. Há um processo de semiotização do espaço e deslocamento de significados, fazendo surgir um simulacro sobre os corpos de quem está à vista. Para Kirby, independente da expectativa do público, a intenção de quem faz já é suficiente, ou melhor, é requisito para que o evento torne-se teatro (já que o teatro não é natural). Ainda sim, de modo semelhante à Féral, o autor defende que não necessariamente onde há teatralidade, há teatro. Ou seja, mesmo não sendo teatro, o espectador

[132] Protocolo de Cris Leão. 16 de setembro de 2011 e foto da intervenção no parque Ibirapuera.

pode assistir a um evento e criar um espaço potencialmente teatral: simplesmente pelo olhar pode constituir uma clivagem no espaço, enquadrando e colocando o outro como emissor de signos, situando o objeto ou a pessoa em uma alteridade. Se a noção de atuação de Kirby se aproxima do fingir, simular, representar, é impossível que um ator ocupe os mesmos tempo e espaço do espectador.

Para ele, esse seria um caso de *atuação recebida*, na qual o sujeito não precisa estar atuando, mas os elementos ao seu redor têm tanta potência teatral que podem carregá-lo consigo. Kirby dá o exemplo de um figurante que, vestindo o figurino certo e se movendo no cenário determinado, pode jogar cartas de verdade, não fingir qualquer comportamento e já ser visto como um personagem pelo espectador. As matrizes ficcionais são tão fortes que englobam qualquer ação e qualquer comportamento. A simulação, o fingimento não está sendo criado *pelo* ator e sim *para* o ator. Outro exemplo dado por Kirby é a situação na qual um contra-regra que não fazia parte do espetáculo passa atrás de uma janela do cenário e é confundido pelo público com um personagem. A estrutura da construção é tão forte que qualquer um pode ser absorvido.

Cornago também analisa as transformações que a realidade experimenta quando está sob o olhar teatral, é o que ele chama de *movimento de volta*. Diferente da dinâmica que ocorre nas autobiografias em que fragmentos do real são importados para a cena (o que seria um *movimento de ida*), aqui Cornago fala de uma teatralidade que transborda o palco e contamina a vida. É como se a potência teatral estivesse *in loco*, no mundo e para passar a existir só fosse necessário ser vista. Ou seja, é fundamental a participação de um terceiro que, com seu olhar consciente, concretizará a transformação da realidade em teatro.

O olhar delimita um campo, escolhe e ressalta elementos materiais (cor, textura, sons, disposição no espaço) que serão importantes no processo de teatralização da realidade. É a produção de um universo simbólico cuja organização poética pode ser vista de maneira diferente da organização do universo do real, como se esse pedaço de realidade estivesse entre parêntesis, como diz Cornago, por se tratar de outro tipo de realidade: concreta, que habita o real, mas menos verdadeira e mais enganosa porque, pela apreciação de um olhar, brinca de ser

outra coisa, diferente do que é, ao mesmo tempo em que ostenta a si mesma. Sua verdade não está no que representa, mas no jogo da sua representação.

> O olhar teatral faz visível os meios da realidade, os componentes materiais que projetam essa realidade a partir da sua exterioridade, produzindo um efeito inicial de esvaziamento semântico, de descontinência com respeito às circunstâncias reais. Esse oco latente atrás de cada representação, que tem artifício e engano, logo será preenchido por múltiplas leituras (...) O olhar teatral atua sobre o mundo exterior como se tratasse de uma operação cirúrgica, praticando cortes, descentralizações e focalizações com o propósito de fazer visível, em uma dimensão simbólica, aquilo que não é no campo da realidade, questionando suas categorias, limites e convenções.[133]

Diversas dinâmicas foram investigadas durante os processos que trabalham com o exercício do olhar para o cotidiano de uma forma diferente. A mais direta delas foi a proposta com o grupo do *Bodas de sangre* na qual os participantes foram convidados a tirar fotos na rua (no mundo público) de eventos que testemunhassem, os quais tivessem potencialidade cênica. Assim, literalmente, os alunos emolduraram pedaços de realidade, dando-lhes enquadramento artístico, separando, com seu olhar, o que estava antes na vida e agora passava a ser pertencente a um universo outro. Os participantes escolheram quadros que tematicamente se relacionavam com o texto de Lorca e com a nossa linguagem.

Assim, no *blog*, muitas fotos vieram acompanhadas de falas ou trechos da peça: unhas vermelhas pegando uma faca seguida da fala da mãe "minhas lágrimas virão e serão mais quentes que o sangue"; um lápis perto de um colar colorido e o lamento da mesma personagem "em um dia assinalado, se mataram estes dois homens do amor" e outras que se reúnem em uma postagem com o título de "vermelho". Um grafite feito de cores quentes definido pelo aluno como "Esse grafite fica numa dessas caixas de luz instaladas nas ruas. Normalmente são cinza e sem graça. Mas o que um olhar diferente pode fazer, não é?"; um salão de beleza do ponto de vista de dentro de um bob de cabelo; a vista de uma rua pelas lentes de um par de óculos escuros; um gesto melodramático feito por duas atrizes junto a estátuas antigas do parque Ibirapuera; uma pichação em muro que dizia "amor é só de mãe, o outro eu não conheço" acompanhado do comentário de uma aluna "depois que a noiva fugiu"; a coxia do teatro iluminada por faixas de luz.

---

[133] CORNAGO, O. 2004, p.7.

[134]

Outros exercícios que trabalham com o enquadramento do olhar foram propostos ao longo de todos os processos. Um deles é o *Mapa Mundi* da peça, para o qual os participantes escolhem imagens de revistas e jornais que dialogam com o universo do espetáculo e as dispõem em uma cartolina, compondo a cartografia imagética da peça. Essa dinâmica é interessante, pois é o primeiro trabalho proposto logo depois da leitura do texto teatral a fim de que sua dimensão se amplie para além do que os sentidos primeiros das palavras produzem. O *Mapa Mundi* do *La Nona*, por exemplo, foi repleto de imagens de hambúrgueres gigantes, macarronadas, peixes, barracas de feira, bandeiras italianas, senhoras gordas. Já o mapa do *Bodas de sangre* era quase todo em tons de vermelho, com estampas, imagens de facas, navalhas, touros, sangue, rosas e espinhos. As cartolinas acompanharam o processo como referência para que pudéssemos nos inspirar no momento da construção das cenas. Foi mais um material de pesquisa e de aproximação com a linguagem não cotidiana para ampliar o olhar artístico. Logo em seguida a esse exercício propúnhamos que os participantes aproveitassem o olhar já sensibilizado para contar toda a peça em apenas três imagens, assim eles precisariam também escolher e recortar aquela realidade ficcional – que antes estava construída por palavras – em quadros imóveis, porém potentes e com semelhante força narrativa dos textos.

O último exercício que vale a pena observar é o da tela em branco, em que os participantes um a um se colocam encostados na parede formando um quadro imóvel. A instrução é dada para que eles imaginem estar pintando e dando cor e

[134] Fotos tiradas pelos participantes e postadas no *blog* de *Bodas de sangre*. Abril de 2012

forma àquela parede, uma tela em branco. O jogo acontece de várias maneiras com temas diferentes, mas há um momento específico muito interessante em que as pinturas ganham mais força. Propusemos que os jogadores reproduzissem um quadro de um dos livros de pintores que tínhamos trazido de casa. E em seguida, depois de apresentada a imagem imóvel, que desenvolvessem uma cena que perpassasse por esse quadro. Assim, *Guernica* de Picasso, por exemplo, ganhou outra forma no corpo dos participantes. No processo do *Bodas de sangre*, uma das atrizes trouxe pinturas de Marc Chagall, pois achava que seu universo e cores dialogavam com o texto de Lorca. Então, todo o exercício da tela em branco foi feito com esse grupo a partir de pinturas de Chagall. Muitos elementos das cenas criadas influenciaram diretamente a construção do espetáculo, como a fuga da noiva pela floresta.

4.2 Sãopaulosburgo: artificializar *no* cotidiano

> Dessa vez não vi as reações, não conseguia nem controlar as minhas! Ouvia um violino e estava numa montanha russa: ria, cantava. Só não sei dizer em qual parte dos trilhos era o topo. Mas sei onde foi o "topo" da nossa saída. (Ou seria entrada?) Onde os passos fazem barulho, onde há muita terra, verde, crianças. Ah, Crianças! Chegando de mansinho, observando. E quando vimos não éramos dois grupos de cinco. Éramos dez, quinze, vinte... Impossível contar. Mas a cumplicidade está sempre contando conosco, e nós, contando com ela. [135]

Em um encontro dentro do processo de investigação da linguagem teatral e do artifício escancarado durante a montagem de *O inspetor geral*, propusemos uma saída para o parque Ibirapuera. Os atores foram de figurino, já entendendo que suas ações poderiam ser contaminadas por um caráter mais poético, imagético e extra-cotidiano. Chegando no parque, fizemos algumas experiências não muito significativas como uma composição plástica nas rampas da bienal e os atores quiseram cantar *Tumbalalaika* (uma música russa que cantam no espetáculo) junto a um senhor que tocava um violino quebrado e pedia dinheiro. A escolha dos próprios alunos de se juntarem ao violinista já aponta para um olhar mais sensibilizado para algo de incomum no mundo. Um homem que acredita estar tirando música de seu violino sem cordas carrega traços de um universo diferente

[135] Protocolo de Yara Domingues. 16 de setembro de 2011.

daquele visto no dia a dia e foi emoldurado pelos nossos olhos como um quadro potentemente teatral. Em seguida fomos para um espaço rodeado por árvores com o chão coberto de folhas secas onde poderiam experimentar o exercício do coro: à sua frente, o corifeu ocupa o papel de líder, fazendo gestos de seu personagem. O coro imita os movimentos. Ao mudar de direção no espaço, um novo corifeu assume a liderança do coro.

Enquanto os atores faziam a ação, um grupo de crianças de uma escola pública com suas professoras se acercou para assistir ao exercício e se colocou em uma posição de espectadores, como quem estivesse assistindo a uma cena. Aos poucos, sem ninguém falar ou pedir nada – as professoras já haviam se afastado – as crianças começaram a assistir mais de perto ao coro, tirando fotos, caminhando junto, comentando, dando risada. De repente, elas se incluíram no coro: entenderam a regra do jogo de que quando um faz, os outros repetem e sentiram-se convidados a jogar junto. Então um coro de mais ou menos trinta pessoas – personagens russos – passeava por uma clareira do parque Ibirapuera. Mesmo assim, as crianças nunca assumiram a posição de corifeu, liderando o movimento, mas se incluíram efetivamente na ação, abdicando do posto de espectadores.

> E em uma Rússia muito quente e arborizada, o fantástico aconteceu. A experiência daquela sexta-feira permaneceu cravada na mente de todos durante muito tempo, tenho certeza. Entre *kapólios* e *tumbalalaikas*, um bando de loucos viu a deliciosa loucura e o grande poder que a arte pode proporcionar. E em continuidade com toda aquela descoberta que havíamos feito sobre cada personagem, descobrimos milhares de outras coisas em meio a indivíduos alheios ao que se passava com aquele bando, o nosso bando. Esquecendo da vergonha, dos trajes nada adequados ao local, de uma bota descolada e de olhares curiosos, mergulhamos de cabeça. E a verdade é que queríamos submergir mais e mais e não voltar à superfície. Um coro concentrado, um lugar isolado, uma Juba atenta. E mais uma vez, o encontro. Como se fossem pequenos seres brotando da terra, as crianças surgem aos poucos e de repente já são parte daquele coro imenso. Elas sabem o que é o teatro? Elas já foram ao teatro? Elas conhecem *O inspetor geral*? Agora é como se isso não fosse relevante, porque de alguma forma elas entenderam. Entenderam o jogo, identificaram elementos teatrais que permitiram uma disponibilidade. Disponíveis porque são crianças. Disponíveis porque aquele mundo russo não era real. [136]

O jogo acabou talvez porque tivesse que acabar (já havia durado bastante tempo) ou então porque a sua estrutura foi modificada por um dos atores. A

[136] Protocolo de Heloisa Godioso 16 de setembro de 2011.

dinâmica coletiva de falar e gesticular do jogo do coro se transformou em uma organização mais dramática na qual aquele ator insistia em perguntar às crianças esperando respostas. As crianças se desorganizaram, se desinteressaram, algumas não respondiam, outras brigavam por responder. Nesse momento, o jogo chegou ao seu fim.

Esse encontro foi fértil para nossa pesquisa, pois pudemos experimentar na prática a potência de um artifício escancarado sendo reconhecido pelo espectador e o convidando a adentrar na ação. As crianças, ainda assistindo de longe, tiveram prazer em decodificar os modos de construção daquele jogo. O artifício lhes revelou a arquitetura daquela ficção sem que essa tivesse ficado perdida. No mesmo instante, no mesmo segundo, os espectadores se aventuraram em um universo ficcional extra-cotidiano e procuraram decifrar sua carpintaria. Por isso, a teatralidade que ali estava no jogo dos atores, mostrando-se enquanto tal, só completou-se em sua existência a partir da identificação e do olhar das crianças. Provavelmente, elas não nomeiam aquele fenômeno como *teatralidade*, mas sem dúvida adentraram no jogo porque ali encontraram uma fissura no espaço cotidiano, uma clivagem, como diz Féral, uma entrada para um lugar outro. Para Féral, a teatralidade é definida por sua capacidade de transformação do real, de transgressão do cotidiano, de representação e semiotização do corpo e do sujeito para criar territórios de ficção.

O que a teatralidade pode trazer ao campo da pedagogia é a possibilidade de se trabalhar com a inserção do espectador no próprio universo da ficção da obra, sem nunca esquecer de que aquilo é uma construção. A gestualidade inventiva e não cotidiana do coro, a organização e a escuta do coletivo, o uso do figurino russo podem se configurar como distância do que é considerado comum. Outros modos de olhar o mundo podem ser inventados a partir do teatro, quando apresentado enquanto tal, visivelmente separado da realidade. Ele é, aqui, lugar de liberdade em relação às imagens do cotidiano; de imaginação de outros mundos. O experimento do Ibirapuera possibilitou aos participantes (atores e espectadores) explorar o mundo de maneiras outras, não cotidianas, teatrais.

As crianças, ao identificarem os artifícios e as regras, penetraram no espaço de jogo dispensando a necessidade de que alguém explicasse, avisasse, ensinasse ou

mostrasse algo. O próprio princípio lúdico foi o mediador da experiência entre os atores e os espectadores. Podemos pensar que as crianças, livres de um processo embrutecedor de aprendizagem como dizia Rancière, igualaram suas inteligências à dos atores "ignorantes" que sequer imaginariam vivenciar situação parecida. Por mais que os espectadores tenham transgredido a fronteira da plateia, (para Rancière não é preciso agir propriamente para ser um espectador emancipado), ainda sim mantiveram-se na sua "condição de espectador" aquele terceiro que olha, que identifica a teatralidade, que percebe os mecanismos, que decodifica. Esse parece ser um princípio da "cena ignorante", uma cena em que o espectador não é tomado como menos capaz pelo fazedor e sim como alguém que, em pé de igualdade intelectual, é levado em consideração na construção teatral.

O desnudamento dos artifícios cênicos ajuda na operação de revelar ao espectador que ele está diante do teatro, sem truques que não sejam propositais. Ao mesmo tempo, esse processo engana, convida quem olha a se aventurar num espaço não cotidiano. O funcionamento da cena que, no mesmo instante forja e se revela, convida o espectador e o ator a deixar-se conduzir pela convenção estabelecida, a deixar-se enganar.

Por mais que a discussão aqui tecida tenha defendido a ideia de que o olhar do espectador é fundamental para a teatralidade, a condução do processo pedagógico em questão é dirigido para os fazedores da cena – que em muitos momentos do processo até irão ocupar a função de espectadores dos exercícios dos próprios colegas. Por outro lado, nesse ato de criar e construir a cena, dentro da perspectiva do artifício escancarado, da mentira que se revela, é importante que os atores levem em consideração seu público, não de forma "embrutecedora", de modo a transmitir uma verdade ou explicar uma mensagem, mas sim de forma "ignorante", deixando a própria materialidade teatral conduzir esse encontro.

Seria ingênuo, pretensioso, pensar que o trabalho com os artifícios objetivasse mudar a perspectiva ou a mentalidade dos espectadores. Não saberíamos avaliar se uma daquelas crianças se tornou mais ou menos solidária ou mais ou menos sensível, ou com um olhar aberto para o mundo. Talvez seja mais fácil apontar descobertas dos participantes do processo acerca do entendimento da linguagem do engano e do teatro. Como podemos ler no protocolo de uma aluna,

seu olhar mais sensível ao mundo é palpável, respondendo à questão que Féral nos coloca quando defende a efetivação da teatralidade na reunião de ambos os processos: fazer e olhar, ou revelar e perceber o artifício. Essas duas ações não precisam ser postas em hierarquia ou em oposição, mas sim, como nos propõe Rancière, serem consideradas duas ações da mesma potência para que aconteça o teatro.

> Olhares, apesar de janela da alma, enganam e se deixam enganar; buscam cumplicidade em olhos estranhos e, se a encontram, riem, se não, disfarçam. Talvez, o estranhamento compartilhado seja a consolidação da fruição do momento. Ideias são concretas quando são compartilhadas e tudo contém seu contrário: assim como os atores dividiam a consciência sobre o engano, os espectadores compartilhavam a dúvida a respeito dele. (...) Teatralmente, absurdos são possíveis, aceitáveis e louváveis; socialmente, são estranhados, julgados e condenados. O teatro, entendido como momento de encontro, faz mais pessoas compartilharem um mesmo universo – a Rússia, os enganos, outra estética, transcendência e, quem sabe, muitas risadas. Deveríamos nos permitir mais contato, mais encontro de mais olhares, mais gargalhadas escandalosas. O que falta no mundo é essa cumplicidade com o compartilhamento de tudo: percepções, vivências, desejos e até enganos.[137]

[137] Protocolo de Eloá Guirelli. 9 de setembro de 2011 e foto de experiência no Parque Ibirapuera

4.3 Senhora, permita que me exiba?

> Acabei me sentindo mais protegida pelo figurino. O fato de estar de figurino era como se estivesse com uma máscara, onde ninguém iria saber que a Paula que estava ali. Isso me ajudou muito com relação à vergonha e o fato de estar de figurino pedia um comportamento diferente da minha parte. Acho que ali eu era mais o Dobchinski que a Paula, e essa sensação foi muito interessante. [138]

Como dito acima, os procedimentos aqui inventados têm o objetivo de aprendizagem teatral e não de intervenção pública ou mudança de perspectiva ou de mentalidade dos espectadores. O foco pedagógico está mais no intérprete, em quem age, do que nas implicações políticas do ato de assistir.

Por outro lado, na maioria das vezes, os espectadores aqui contemplados são os próprios participantes do projeto que ora observam – recortam o mundo em uma operação de enquadramento do cotidiano em molduras cênicas – ora intervêm artificialmente nesse mundo comum. O que nos interessa é menos a separação desses dois momentos e mais a reunião das duas dinâmicas. Assim é para Féral para quem a teatralidade se completa no entrecruzamento do revelar e perceber e para Rancière, que problematiza a noção de hierarquia entre ver e fazer. Ou ainda, para Cornago, que agrupa o movimento de ida – quando importa materiais do real para o palco – ao movimento de volta – quando vê a teatralidade vazar para a vida no olho de um ator que, agora espectador, assiste o mundo de uma forma diferente. Nosso espectador em questão é o nosso ator. E vice-versa, de todos os lados, ao avesso e invertido, justaposto, em refluxo e em contra-fluxo.

Essa perspectiva já coloca a proposta pedagógica distante do que propunha Augusto Boal com seu Teatro Invisível iniciado em 1971 na Argentina. É importante ressaltar que as relações aqui feitas com seu teatro não têm a intenção de julgar ou criticar sua concepção, mas sim, entendendo que se tratam de dois contextos diferentes, elucidar os princípios aqui desejados, norteadores de práticas pedagógicas que visam à aprendizagem teatral através da própria linguagem da cena. Se essa apreensão passa pelo entendimento da carpintaria cênica, o teatro em questão aqui não é mais o teatro invisível, mas o teatro visível.

---

[138] Protocolo de Paula Camara. 16 de setembro de 2011.

> Todas estas formas de teatro invisível, não institucionalizáveis, são formas de teatro que ataca sem avisar; não se sobe o pano de boca, não se ouvem as três pancadas clássicas de Molière; os atores não pedem "senhora, permita que me exiba?". Não pedindo permissão para exibir-se, o ator não atua, aciona. Não ilustra uma ação. É uma força viva que inicia uma ação e participa dela, em igualdade e condições com o espectador. Se este se transforma em espectador-ator, aquele passa a ser ator-espectador.[139]

Na proposta aqui trabalhada, ocorre o oposto daquilo que é sugerido por Boal no texto acima: é necessário *exibir-se*; é necessário dar-se conta de que, para o teatro ocorrer, é necessário *atacar sem avisar* ao mesmo tempo em que se avisa; é necessário, por fim, aprender a se dar conta e a fazer-se dar-se conta. Ideologicamente as dinâmicas do artifício aqui analisadas não só se afastam da preocupação de Boal em libertar os espectadores oprimidos, mas se distinguem também, do próprio objetivo dos personagens da série *Los Simuladores*: aqueles que simulam desejam mudar visões de mundo de suas vítimas.

[140]

Aqui o pretendido é a ação com quem faz, quem descobre a linguagem do engano, do teatro. Antes da saída para o Ibirapuera, foi proposto aos mesmos participantes que, no metrô, experimentassem modos de intervenção mais velados, diretamente inspirados na série *Los Simuladores*. Entre outras, as ações

[139] BOAL, A.1979, p. 83.
[140] Foto de experiências de engano na rua. Setembro de 2011. O casal que finge ser famoso.

investigadas foram: abraços demorados; alguém parou e olhou fixamente seguido de todos que se juntam e olham o mesmo ponto; o grupo andou e esperou o trem em fila em ordem de tamanho; falaram em voz alta em outra língua; riram em voz alta, escandalosamente; um dos participantes desceu a rua de óculos escuros rodeado pelos outros que iam tirando fotos dele (por onde passavam todos na rua perguntavam "quem deve ser esse homem famoso?") O objetivo inicial dessas experiências era causar um sutil estranhamento, uma dúvida se aquilo era combinado ou não.

Por outro lado, ao longo do processo, avaliando melhor essa dinâmica, entendemos que as experiências do metrô se assemelham aos roteiros do teatro invisível em seus procedimentos de construção e em suas regras de jogo, exigindo do ator a dosagem necessária entre o teatral e o real, o exagerado e o polido, o seguro e o arriscado. Assim, a coerência da experiência do metrô deveria ser revista, já que nela os alunos não entravam em contato com o artifício exposto, assumido, recortado na realidade, como ocorreu no Parque do Ibirapuera em que usavam figurinos, andavam como personagens e de forma coral. Como diz uma das alunas em um dos seus escritos durante o processo: no metrô estávamos "vestidos como os demais espectadores, os artifícios que enganavam se confundiam com as ações comuns" [141]. Já que o gesto comum não nos interessa, bem como ocupar e se confundir com o mesmo espaço simbólico do real, fez sentido para a pesquisa abandonar a ideia de proposições como as feitas no metrô em que realmente se simula, se engana alguém na rua.

Ao mesmo tempo, a experiência do metrô não deixou de ser importante para o pensamento dos alunos acerca dos artifícios cênicos e da linguagem teatral. Em muitos momentos do processo tivemos a oportunidade de comparar as duas dinâmicas em que os participantes puderam nomear e analisar as diferenças entre enganar e esconder o artifício atrás de uma realidade – por mais que estranhada – e sublinhar, escancarar o artifício na realidade, através de figurinos, coros, gestos etc. A diferença entre os modos de operar do artifício fica clara no desenvolvimento do pensamento de uma participante:

[141] Protocolo de Eloá Guirelli sobre o encontro de 3 de setembro de 2011.

> No metrô, tínhamos que agir como um dia qualquer das nossas vidas e intensificar a ação que causaria o estranhamento no espectador. Se fôssemos falar alguma coisa, tínhamos que intensificar o volume da voz e mudar a impostação; se fôssemos usar o corpo, fazer movimentos ou ações menos cotidianas. Assim acontecia também com a movimentação no espaço. Tínhamos que fazer tudo menos cotidiano, com mais intensidade, para se fazer perceber pelo espectador, e bem natural mesmo que as ações parecessem absurdas. Mas a intensidade deve ser dosada: não pode ser de menos, senão ninguém perceberá que está acontecendo algo diferente, e nem demais, se não as pessoas desconfiam e passam a não acreditar ser verdade. Além da interpretação, é importante que haja um figurino cotidiano que não cause estranhamento. Já quando saímos para o Ibirapuera, trajando roupas extra-cotidianas, chamamos bastante a atenção e as pessoas perceberam que não se tratava de pessoas malucas com roupas esquisitas, se tratava de um grupo de teatro. Disso surge um outro artifício. Estar em um grupo grande ajuda o espectador a entender que estas pessoas estão juntas para realizar alguma coisa e não estão juntas ao acaso, mesmo porque quando há uma aglomeração de pessoas, já nos vem a concepção de grupo; com isso, conforme as ações desse grupo, o espectador já define que tipo de grupo é. Se há um grupo tocando instrumentos, define-se que seja um grupo de músicos, se há um grupo com latinhas de spray na mão, um grupo de grafiteiros. Ambos os artifícios – figurino e grupo – são visuais. Em se tratando de interpretação, os artifícios que revelam a ação em uma cena reconhecida por quem vê estão baseados na intensidade e no exagero dos atores. Há o recurso da repetição de falas e gestos, há o artifício da caricatura, tanto na voz quanto no corpo, há o exagero nas intenções.[142]

O material elaborado acima apresenta alguns pontos interessantes a serem analisados. O primeiro deles é que logo no começo ela usa o termo "engano" que reúne duas noções do conceito: a primeira é o simples ato de ludibriar, proveniente da simulação da experiência feita no metrô. Já a segunda é mais ampla e engloba toda a discussão feita no Capítulo 1 desta dissertação, em que a turma em questão aproxima o engano do próprio ato de revelar os mecanismos da ficção, sem se separar da construção da mesma.

Uma segunda discussão interessante possível de ser levantada a partir do pensamento da aluna é a importância da escolha para que a teatralidade aconteça. Quando ela diz que o espectador identifica os atores andando em forma de grupo não por acaso e isso transforma o aparentemente comum em propositalmente não cotidiano, ela pensa o teatro como arte das escolhas, dos artifícios colocados em uma certa disposição de propósito, a serem percebidos por quem vê. Essa sua ideia se conclui quando ela descreve os diferentes grupos que se caracterizam por suas

[142] Protocolo de Michelle Veneziano. 27 de setembro de 2011.

ações, ou objetos em comum: os grafiteiros com spray, os músicos com instrumentos. Mas o texto do protocolo não tem continuidade, não fala do nosso grupo, (do grupo dos fazedores de teatro), não o nomeia. Entretanto, isso não é preciso, pois em todo o seu escrito fica claro que, assim como o spray e os instrumentos, nosso grupo foi identificado por estar de figurino, andando junto, jogando o jogo de coro e corifeu, chamando uns aos outros por nomes russos e ainda por cima se fazendo ver por onde passava: são poucas as chances de ser outro grupo que não um grupo de pessoas de teatro.

Outra contribuição direta e inesperada que a experiência do metrô nos possibilitou foi a concreta sensibilização do olhar. Já ao final do exercício, no último vagão, de volta à escola, um homem de óculos escuros, camisa aberta, colares, sentado de pernas abertas, gesticulando de forma precisa, falava aos berros em italiano no celular. Ao mesmo tempo, cruzou na frente desse senhor atravessando todo o vagão uma menina arrastando os pés com uma sandália que fazia um som alto e melódico. Nós que estávamos com os olhos mais sensíveis e com a percepção mais alerta à teatralidade achamos aquela situação curiosa e no mínimo duvidamos se era combinado ou não. Até hoje não sabemos se estávamos sendo enganados, só sabemos que fomos capazes de recortar o cotidiano e enxergar potência teatral onde aparentemente não havia.

Ainda sim, nesse mesmo instante uma senhora se aproximou e comentou orgulhosa de ter identificado o jogo: "lindo seus alunos, minha sobrinha também faz teatro!" Logo lhe perguntamos se ela achava que o senhor italiano no celular também fazia parte do nosso grupo de teatro. Recebemos uma resposta certeira, sem titubeios: "muito legal! Ele faz direitinho!" Talvez ela seja uma simuladora, da mesma trupe do italiano e da moça das sandálias, todos contratados para nos enganar. Talvez seja apenas mais um olhar aberto, pronto para inventar janelas no mundo cotidiano do vagão de um metrô, um olhar pronto para se deixar enganar.

> Entre espectadores e atores, elementos com funções distintas e complementares, quem é Um e quem é Outro? Depois de muitas tentativas, descobrimos e nomeamos artifícios do engano e da revelação, percebendo que a teatralidade está nos olhos de quem vê. [143]

[143] Protocolo de Eloá Guirelli. 9 de setembro de 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS. ENGANO: UMA ESCOLA

O pensador Martin Puchner inicia seu livro *Stage fright* se referindo ao filme homônimo de Alfred Hitchcock a fim de discutir a teatralidade. O filme relaciona o universo teatral e a representação ao simulacro e engano, enquanto ilusão. Um homem é acusado de assassinar o marido de sua amante, uma atriz famosa. Entretanto, ela é a principal suspeita do crime. A amiga do rapaz, uma atriz menos conhecida, oferece-lhe abrigo enquanto decide investigar o caso por conta própria. Aguardando a captura da diva, o público entra em outro tipo de armadilha, uma isca produzida pelo contraste entre a atriz aparentemente imoral em quem não podemos confiar, pois atuar tornou-se sua segunda natureza, e a atriz novata que merece nossa, confiança já que não tem tanta experiência no palco.

O final é surpreendente, quebrando a expectativa do público: o assassino não é a diva, mas sim o primeiro acusado, seu amante, protegido pela jovem atriz. Essa surpresa ocorre porque o espectador não havia identificado até então artifícios suficientes que incriminassem o psicopata: um sujeito comum, sincero, que não finge, não se faz passar por outro. Essas características são atribuídas à atriz, cuja profissão é mentir: ela finge todos os dias, é uma especialista. Hitchcock nos questiona no momento em que força a atribuição da moral à atuação ou à simulação. O público percebe a artimanha do diretor ao aceitar que o assassino não é um ator de profissão, mas sim um perfeito estrategista que não revela qualquer pista, não deixa rastro. Ele não é um ator, um inventor e não trabalha com artifícios: não há o que ser exposto, ostentado. Não há do que desconfiar. O S*tage frigth*, o medo do palco ao qual Puchner e Hitchcock se referem não é o medo em relação ao público, mas sim o do público em relação ao ator.

Para a presente pesquisa, essa problematização é bem vinda, pois a armadilha construída no filme aponta o trabalho do ator como ofício, escolha. Independente da moral atribuída a cada personagem, o público desconfia da atriz porque ela trabalha e manipula artifícios: ela os exibe, os deixa transparecer. Toma o espectador como seu cúmplice ou melhor, como detetive capaz de identificar as pistas-artifício que ela aos poucos revela. Hitchcock, entretanto, lembra o público que um assassino profissional jamais deixaria brechas. Um crime perfeito não é

planejado para ser visto. Essa é a diferença entre o ator e o criminoso. O primeiro deseja abrir frestas para que a mentira possa ser entendida enquanto construção. No caso do segundo, se alguma fresta for aberta, sua mentira terá os dias contados. Assim, durante os processos aqui analisados, investigamos maneiras de sustentar a mentira de modo que ela fosse assumida enquanto tal.

Puchner escolhe essa referência para discutir a representação. Assim como Féral e Cornago, Puchner é um dos tantos pesquisadores da teatralidade com quem podemos dialogar na presente investigação. Em uma nomenclatura complexa, aparentemente invertida, o autor evidencia a anti-teatralidade caracterizada pelo combate ao mimetismo. O prefixo *anti* é ressaltado por Puchner a partir de seu olhar para Platão, que considerava o ator um hipócrita, um falseador que oculta e se disfarça.

Entretanto, podemos observar que aquele ator mencionado por Platão parece não se assumir enquanto tal, mas forçaria sua mentira a serviço de uma representação do real e de uma reprodução da realidade que já está dada. Assim, a anti-teatralidade sugere recolocar as barreiras que separam o teatro da vida.

> Puchner reconhece os processos cênicos multifacetados que forçam os limites do que se considera especificamente teatral, para avançar as fronteiras de criação da teatralidade até constituir, no final do século XX, a pluralidade fragmentária da cena contemporânea. (...) Portanto não é gratuito que a defesa da teatralidade se dê na forte tradição dos encenadores das primeiras décadas do século passado, a que Meierhold pertenceu. A celebração sem precedentes da teatralidade, que ficou conhecida como re-teatralização do teatro, sem duvida é caudatária da emergência desse poderoso criador que reúne as funções de compositor, poeta, diretor, cenógrafo e teórico (...) de composição de uma arte cênica relativamente independente do texto dramático, tornando-se os principais modelos de teatralidade centrada no moderno diretor teatral[144].

Dessa forma, Puchner destaca o trabalho da cena que se afasta da reprodução da realidade e assume seu caráter artificial, incluído o ator e sua habilidade em mentir e revelar-se mentiroso. Por isso, durante a pesquisa, foi importante olhar para uma experiência em que um encenador atribui a tarefa pedagógica à composição de cena, quando a concepção artística e o modo de operar pedagógico nunca se separam. De acordo com a Profa. Maria Thais é possível

[144] FERNANDES, S. 2010, p119.

observar, nos processos de criação de Meierhold, rastros do processo pedagógico e nos processos pedagógicos os rastros do processo de criação. Um revela o outro.

Os pensamentos do encenador russo iluminaram nossa reflexão sobre a relação entre aprendizado técnico e criação teatral em uma tentativa de conjugar os aspectos estéticos da cena à formação do ator. Tratando-se de uma escola profissionalizante, nossos participantes puderam combinar, incluir e relacionar suas habilidades em manipular o artifício e em enganar, assumindo a mentira nos projetos de cenas que eles mesmos construíram. E vice versa: os atores foram capazes de incluir a construção da cena em sua formação técnica, ou melhor, entenderam que ela faz parte do aprendizado de seu ofício. Segundo Maria Thais, se há correspondência entre procedimentos de pedagogia e de encenação, onde o próprio procedimento estético é pedagógico e todo procedimento pedagógico contém o olhar para a linguagem, não havia diferença entre aulas e espetáculos de Meierhold.

> Na Moscou dos anos vinte um jovem diretor ao ser indagado sobre sua formação respondia com convicção ser aluno de Meierhold. Questionado sobre onde e quando havia estudado com o conhecido encenador, respondeu: assistindo aos seus espetáculos, como espectador. [145]

O modo com que Meierhold transforma o próprio processo de encenação em espaço privilegiado das suas investigações nos inspirou a permitir o trabalho com a montagem dos espetáculos enquanto situação de criação de procedimentos com o artifício exposto. Meierhold tornou-se um parceiro indispensável na elaboração da nossa escrita, trazendo fundamentação para pensarmos também a estilização dentro da perspectiva não realista que desde o projeto já era foco da pesquisa.

Contudo, se perseguíamos a coincidência entre os procedimentos de criação da cena e de personagem, foi nesse ponto em que encontramos a maior dificuldade: diferenciar a realidade do realismo. Se há a aproximação do modo de conceber a cena com o engajamento da ação do ator, o estilo e o objeto também correm risco de se confundirem. No processo de *La Nona*, por exemplo, veio à tona a tensão entre o estilo realista e o uso de materiais reais como a comida. Ou o limiar entre o

[145] THAIS, M. 2009. p. 115.

artifício teatral e a vida no exercício da autobiografia cênica em que o ator é convidado a elaborar sua história pessoal de forma teatral, o que não significa necessariamente realista. Essa confusão foi uma constante ao longo dos processos e exigiu que reservássemos uma parte da dissertação para que, a partir dos protocolos e materiais produzidos pelos alunos, fosse possível elaborar e estudar melhor tais dificuldades.

Outros conflitos com a artificialidade surgiram, como aqueles relacionados aos clichês quando meramente reproduzidos. Muitas vezes sem que esse uso seja uma verdadeira escolha, mantendo-se restritos ao repertório já possuído. Ou ainda em momentos das encenações de morte, quando nos deparamos com a questão da credibilidade, afetação e surpresa do público.

Aqui dialogamos com Cornago quando afirma que o importante não é dar verossimilhança ao resultado final, ou seja, preconiza aceitar a verdade da representação, já que ela se assume desde o princípio como falsa. O que precisa ser crível é o processo, a dinâmica de tensões entre o que se vê e o que se esconde: "A teatralidade é uma maquinaria que torna visível umas coisas e oculta outras, mas o importante não é a imagem final, produto da representação, mas sim o funcionamento do próprio mecanismo, colocado em manifesto no espaço."[146] As estratégias investigadas nos processos de montagem apresentam uma estrutura de teatralidade em que não há realismo em seus resultados, mas sim a realidade de seus modos de construção. O efeito de realidade se desloca para a verdade da engenharia cênica; é um jogo visível de fingimentos e enganos que assume seu caráter falso.

Para clarear a confusão entre realidade e realismo, nos valemos das palavras de Cornago que propõe um *movimento de ida e volta* entre o ator e o a cena. O movimento de ida, parecido com o que ocorre no exercício da autobiografia e no espetáculo *La Nona*, opta por criar imagens com o material da própria vida. A cena se apropria de objetos reais e trabalha com a sua concretude, não necessariamente de forma realista, mas sim material. Como no exemplo do *La Nona*: um macarrão será macarrão e explorado em todas as suas possibilidades físicas. O movimento de

[146] CORNAGO, O. 2005, p.8.

volta de Cornago se refere ao olhar o mundo, na realidade. Isto é, uma vez sensibilizado por experiências cênicas, o sujeito teria a possibilidade de, na própria vida perceber situações de formas diferentes.

Assim, de acordo com esse movimento caracterizado por Cornago, a cena não realista, por não ter intenção de imitar a realidade, incluindo o trabalho com a estilização do gesto cotidiano, pode ser considerada espaço privilegiado de invenções de novos modos de olhar, perceber e estar no mundo. O teatro, aí, quer falar de teatro. "A representação, derrisória em seu próprio projeto, esfalfa-se para mostrar o mundo em cena com os meios rudimentares do artesanato de feira e pela linguagem" [147]. A construção do teatro apresentada enquanto tal, visivelmente separada da realidade, que cuida dessa ruptura, pode conter em si a liberdade em relação às imagens do cotidiano. Sua linguagem artificial assumida pode permitir a invenção de outros mundos. Como já dito anteriormente, o teatro é, aqui, lugar de construção de mais vidas, de delírios de vida.

Uma vez formados, os atores então estavam prontos? Profissionalizados? Especializados? Neste processo de um ano no qual investigaram o artifício exposto e a habilidade de mentir, inventando cenas estilizadas nas quais sua falsidade estava revelada, os participantes poderiam se orgulhar da atuação como ofício? Só nos cabe levantar e não responder a essas perguntas. Por outro lado, podemos suspeitar que o processo pelo qual os participantes passaram, independentemente de profissionalizar ou não, abriu a eles novas possibilidades de se relacionar com o mundo e com o próprio teatro.

A armadilha proposta por Hitchcock, na qual associamos um ator a um mentiroso, pode ser equiparada ao jogo da série *Los Simuladores* onde a enganação é tomada como habilidade, profissão. O olhar para esses dois materiais fez com que o ofício do ator se aproximasse à mentira, levantando as seguintes questões: um fingimento somente pode ser construído por atores? A presença de especialistas com vocação em simular é fundamental para que um engano se concretize? O teatro só acontece com profissionais? Essas mesmas perguntas irromperam ao longo do presente processo. A ação da pesquisa no espaço de

[147] RYNGAERT, J-P. 1998, p.5.

formação de atores trouxe a dúvida sobre se aquele seria um lugar privilegiado para a prática e exploração com o artifício exposto. Isto quer dizer que nos perguntamos se esse trabalho teria a mesma validade se fosse feito com não-atores ou com participantes sem a intenção de se profissionalizar.

Ao mesmo tempo, tínhamos a noção do cabotinismo de Meierhold como norte. Para ele, o combate ao *cabotin* é uma negação do valor autônomo da técnica do ator. A mentira é inerente, inseparável do teatro, não exigindo especialistas e profissionais do engano. Entretanto, o teatro necessita de um ator, um artesão capaz de manipular os elementos cênicos à sua disposição para que a justaposição entre simulacro e revelação ocorra. O ator pode fazer com que um mundo falso seja acolhido na sua incompatibilidade com a realidade. O ator pode dar vida a um mundo inexistente. O ator tem o poder de ajustar os artifícios de modo a acomodá-los no exato ponto da convenção, onde podem, verossímeis, ser aceitos pelo público enquanto artifícios e enquanto ficção. Nesse ponto, no meio do caminho entre a total desconfiança e a completa credibilidade do espectador, está o teatro.

O trabalho dentro de uma escola profissionalizante possibilitou descobertas: ampliou-se a noção de interpretação para além da construção de personagem, de modo a associar a formação do ator ao pensamento da cena. Pudemos não somente fazer da escola técnica um espaço possível de se trabalhar pedagogicamente, mas sobretudo, incluir a investigação com o ator no foco da pesquisa. A escola de atores foi, assim, uma escola de investigação do engano.

Por outro lado, o próprio trabalho com a mentira se mostrou pedagógico. Independentemente da necessidade de uma habilidade profissional para construir uma simulação revelada, pudemos nos aprofundar no caminho inverso: a mentira teatral pode gerar o prazer de um ator, seja ele profissional ou não, de inventar um mundo distinto do cotidiano. Como diz Ariane Mnouchkine, a relação com o teatro é de outra grandeza. Segundo a encenadora francesa, o teatro vem de longe, de outro continente e acontece no momento em que consegue transformar o desconhecido em familiar e, do mesmo modo, o contrário: transgride o que é comum. As surpresas não são necessárias para a especialização e a profissionalização não é requisito para surpreender-se.

No último ano, dirigi outros dois espetáculos de formandos na Escola Incenna: *O Barão da Ralé* (inspirado na *Ópera do malandro* de Chico Buarque e *Um homem é um homem* de Bertolt Brecht). Os dois textos falam sobre a manipulação, contém personagens que mentem, simulam e criam armadilhas. Não foi difícil abusar do artifício escancarado e transformar o teatro no tema dos espetáculos. No mesmo momento, pude continuar o trabalho para além da instituição da Escola Incenna. Procurei levar adiante uma investigação artística e pedagógica, aprofundando a experiência de dirigir um espetáculo de formatura. Assim, formamos o grupo *Teatro de mentira*, um coletivo composto por integrantes dos três processos aqui analisados: *O inspetor geral*, *La Nona* e *Bodas de sangre*. Em um primeiro momento, nos debruçamos sobre a coralidade, explorando suas possibilidades e em uma segunda etapa, objetivando uma montagem a longo prazo, trabalhamos com *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, ainda na perspectiva coral, investindo em traços de melodrama.

Por um lado, essas montagens não se relacionaram diretamente com o mestrado, ou seja, não são elas mesmas objeto de estudo da dissertação. Ao mesmo tempo, foi interessante continuar conduzindo trabalhos práticos onde podiam ser ainda observadas, revistas e aprofundadas questões que de modo paralelo estavam sendo elaboradas teoricamente. Se, por um lado esses últimos processos não objetivaram gerar material para a dissertação, por outro eles puderam confirmar idéias, questionar obviedades ou colocar em xeque novas dificuldades com a linguagem do artifício. Assim, o trabalho com a construção do mestrado deixou a perspectiva de que são válidos os esforços para que o olhar artístico não se separe do olhar de pesquisa. A ação da pesquisa contaminou a ação artística e vice versa. Ou melhor, as fronteiras entre as duas atividades são pouco nítidas: a condução dos processos teatrais foi em si uma investigação e, ao mesmo tempo, a escrita da presente dissertação se apresentou enquanto uma ação criativa, que exige de artifícios, artimanhas, truques provenientes da manipulação da linguagem, gerando um prazer semelhante ao de um artista que pode ter o luxo de inventar.

Tive a oportunidade de ocupar a função de coordenadora pedagógica do curso de sábado e assistente de coordenação do curso intensivo da Escola Incenna. Esse novo lugar dentro da instituição me permitiu ampliar o olhar, que até então

era dirigido apenas para os alunos, apontando para questões pedagógicas de outras dimensões que englobam o corpo docente, os alunos, a grade curricular, a instituição e as relações entre eles. Pude estruturar um projeto artístico e pedagógico para além do trabalho da sala de aula. Percebi que a linguagem não realista já era uma característica do projeto de aprendizagem da escola, mas aos poucos, ela foi se tornando mais concreta. Constantemente em parceria, foi possível ajustar a equipe de professores, abrindo mais espaços para diálogos entre eles e entre as turmas de alunos. Dirigi uma turma de formandos, mas também tive a oportunidade de observar e cuidar de outra enquanto coordenadora, com um olhar voltado principalmente para a figura do professor e sua relação com os alunos. Essa percepção trouxe descobertas para o meu próprio trabalho de montagem, e vice-versa: as contribuições ao processo alheio vinham da minha experiência como diretora. A coordenação em si foi uma pesquisa na qual tive o prazer de investigar, construir, equacionar questões; e ao mesmo tempo configurou-se como uma ação artística já que solicitou linguagem, memória, criação. Também aqui uma atividade contamina a outra e não se sabe qual delas é a geradora, muito menos, onde é o fim.

Assim, da mesma forma se confundem a tarefa pedagógica e a ação teatral. Nos já ditos de Meierhold, pode-se somar a ideia de Féral de que as novas pedagogias são indissociáveis de novas versões de teatro. O diálogo entre a pedagogia e a teatralidade implica uma pesquisa conectada com o mundo contemporâneo, com as novas formas e concepções de teatro. Não há um pensamento único sobre teatro e sobre pedagogia. As formações diversificaram-se, não há teorias dominantes. Os modelos de pedagogia e teatro são tão variados quanto as diferentes práticas, encenadores e pedagogos:

> De fato, acredito que nosso papel como pedagogos é tentar analisar da melhor forma aquilo que vemos, isto é, assinalar os movimentos, as correntes, uma evolução, relacionar as práticas, contextualizá-las. E para isso é preciso saber manter-se aberto às diversas práticas, mas também às teorias, incluindo aquelas das outras disciplinas, a fim de importar saberes de um domínio para outro. É apenas assim que renovamos verdadeiramente o campo da prática. Em outras palavras, é preciso saber não permanecer fixados em nossas certezas e nossos conhecimentos.[148]

[148] FÉRAL,J, 2009 p.262.

Se aqui trabalhamos com a noção de correspondência entre princípios pedagógicos e princípios artísticos, ou seja, como diz Meierhold, com o encontro entre os procedimentos de formação do ator e de formação da cena, é possível falar na reunião da tarefa pedagógica com olhar teatral do ponto de vista de quem conduz. A condução do processo pedagógico foi em si algo artesanal, inventivo. E a encenação dos espetáculos, por ser também algo artesanal, inventivo, possibilitou vislumbrar novos mundos, manipular artifícios, esconder e revelar os elementos teatrais. Nesse palíndromo, a pedagogia e o teatro se confundem, são praticamente sinônimos. Quase uma redundância. Durante os processos pudemos tentar "compreender a arte como sendo educadora enquanto arte, e não necessariamente como arte-educadora" [149] e por fim procurar formar aqueles atores em teatro através do teatro, deixando que o teatro seja seu próprio tema.

[150]

[149] DESGRANGES, F. 2006, p.26.
[150] Encontro da Cia.Teatro de Mentira. Colégio Oswald de Andrade. 4 de maio de 2013. Foto: Natália Maia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMAN, Alan & PUCHNER, Martin (eds.). *Against Theatre – Creative destructions on the Modernist Stage*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____ *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor - sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *The viewpoints book – A practical guide to viewpoints and composition*. Nova York: Theatre Communications Group, 2005.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O Lamento da Imperatriz – A linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Annablume 2009.

_____ "Pina Bausch: para maiores de 65 anos" In: *Revista Urdimento* n. 16 Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade de Santa Catarina (UDESC), 2011.

CAVALIERE, Arlete. *O inspetor geral de Gogol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____ *Nikolai Gogol: Teatro Completo*. São Paulo: 34, 2009.

CORNAGO, Oscar. "Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad" *In*: *Telondefondo Revista de teoria y crítica teatral* N. 1 Agosto Madri, 2005.

_____ *"La verdad de uma mentira: La forma que se despliega de Daniel Veronese"* In: *Assaig de Teatre Revista de l´Associació d´ Investigació i Experimentació Teatral.* Universidad de Barcelona n. 44, 2004.

_____ "El teatro de acciones o las ficciones reales" In: Primer acto vol. 319 Madri, 2007.

_____"Teatralidade e Ética". In: SAADI, Fátima; GARCIA,

Silvana (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

_____ "Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica" In: *Revista Urdimento* n. 13 Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade de Santa Catarina (UDESC) 2009.

_____ "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro" In: *Latin American Theater Review*. Kansas University, 2005.

_____ "La teatralidad como crítica de la modernidad" In: *Tropelías* n. 15 Revista de teoria de la literatura y literatura comparada. Universidade de Zaragoza, 2004.

COSSA, Roberto. *La Nona*. Argentores: Buenos Aires, 1980.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____ . *Pedagogia do Teatro : provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DIAZ, Henrique. "Em companhia". In *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FABRE, Jan. "Eu sou um erro" In: *Sala Preta* n.7, 2007.

FÉRAL, Josette. "Foreword" e "Theatricality: the specificity of theatrical language" *Substance* 98/99, vol. 31 n. 2 e 3, 2002.

_____ "Performance and theatracality: the subject demystified"In: MURRAY, Thimothy. *Mimesis, Masochism & mime. The politcs os theatricality in contemporary French thought*. Ann Arbor, the university of Michigan Press, 1997.

_____ "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". In: *Sala Preta* n.8 2008

_____ "Teatro performativo e pedagogia" In: Sala Preta n 9. 2009.

_____ *Teatro, teoria y prática: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____ *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. *São Paulo*: SENAC e SESC, 2010.

FERNANDES, Ciane, *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

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

FISCHER-LICHTE, Erika "Teatro coral na década de 1990 : estabelecimentos de novas formas de teatro nas sociedades pós industriais" In : ARAUJO, Antonio, AZEVEDO, José Fernando e TENDLAU, Maria (org) *Próximo Ato : Teatro de grupo*. São Paulo : Itaú Cultural, 2011.

GOGOL, Nicolai. *O inspetor geral*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____ " Observações aos atores" e "Excerto de carta que o autor enviou a um escritor logo após a estreia d ' *O inspetor geral*." In: *O inspetor geral*. São Paulo: Veredas, 2008.

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Nova York : University of Pennsylvania Press, 1990.

LECOQ, Jacques "O coro e o herói" In: *O corpo poético : uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo : SENAC, 2010.

LORCA, Frederico Garcia. *Bodas De Sangue*. São Paulo : Abril, 1977.

MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em jogo*. São Paulo: Hucitec, 2004.

MÉGEVAND, Martin. "Choralité" In: RYNGAERT, Jean-Pierre (org) *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005.

MENDES, Julia Guimarães. "Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea". Dissertação (mestrado em artes cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ "La théatralité em Avignon" In: *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris, Presses Universitaires du Septentrión, 2000.

PAZ, Otávio. *A Outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1990.

PEREIRA, Sayonara. Rastros *do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*. São Paulo: Annablume, 2010.

POLIMENI, Carlos. *Pedro Almodóvar y el kitsch espanhol*. Madrid: Campo de ideas, 2004.

PUCHNER, Martin. *Stage fright. Modernism, anti-theatricality & drama.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. "O lúdico e a construção do sentido" In: *Sala Preta 1*, São Paulo, 2001.

_____*Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____ "Por uma arte do espectador" In: *A[l]berto revista da SP escola de teatro*, São Paulo, 2012.

RAMOS, Luiz Fernado. "Teatralidade e antiteatralidade" In: *Sala Preta 13*, São Paulo, 2013.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____ *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2009.

_____ "O espectador emancipado" In: *Revista ArtForum*, 2007.

_____ "O dissenso" In: NOVAES Adauto (org.) *A crise da razão*. São Paulo: Cia Das Letras, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____ *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. "Coro/Coralidade" In: *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. "O inspetor geral, de Gogol" In: *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STRAUSS, Fredereic. Conversas com Almodóvar. Rio de janeiro: Zahar, 2008.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 1988.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

UBERSFELD, Anne. *Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____ *Lês termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

Sites:

http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=inves&id=25

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cia

http://www.annebogart.com/
http://www.siti.org/
http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta
http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=2297

Audiovisual

Jogo de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2007.

Santiago. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2007.

O inspetor geral. Direção: Henry Koster. EUA: Warner Bros, 1949.

La Nona. Direção: Hector Oliveira. Buenos Aires, 1979.

Nove Rainhas. Direção: Fabian Bielinsky: Buenos Aires, Produtora Industria Áudio visual argentina S.A/ Distribuição nacional Disney/Buena Vista, 2001.

Los Simuladores. (Série televisiva). Direção: Damian Szifron. Buenos Aires: Telefé, 2002 a 2004. Primeira e segunda temporadas

Mulheres à Beira de um ataque de nervos. Direção: Pedro Almodóvar. Madri: El Deseo/Lauren Film, 1988.

Kika. Direção: Pedro Almodóvar. Madri: El Deseo/Ciby 2000, 1993.

Tudo sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Madri/Paris: El Deseo/France 2 cineme/ Renn Productions/Via Digital, 1999.

Fale com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Madri: El Deseo/Sony Pictures, 2002.

De salto alto. Direção: Pedro Almodóvar. Madri/Paris: El Deseo/ El Deseo/Ciby 2000/Studio canal/TF1 Films Prouction/Miramax Films, 1991.

Volver. Direção Pedro Almodóvar. Madri: El Deseo/ Sony Pictures Classics, 2006.

Pina 3D. Direção: Wim Wenders. França/Reino Unido/Alemanha: Imovision/Eurowide film production/Neue Road Movies/ ZDF/IFC Films/ Arte, 2012.

Sonhos em movimento. Direção**:** Anne Linsel/Rainer Hoffman**.** Alemanha: Imovision, 2012.

Entrevista com Pedro Almodóvar. Programa Roda Viva. T.V. Cultura. Exibido em 06/11/1995 disponível:
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/20/pedro%20almodovar/entrevistados/pedro_almodovar_1995.htm