

do problema da criação de múltiplos problemas que nunca atingem seu fim:
um estudo sobre o banal no espetáculo Longe Daqui

_escrito por
_luiza pizarro
_pedro emanuel

apresentação

*A verdade é que a tarefa que me
impus não pode ser só realizada
por mim.*

Guimarães Rosa

_como escrever sobre um processo de criação

Mesmo que o passo a passo seja descrito, relatado, exemplificado, mesmo que a memória não falhe e os arquivos estejam próximos da realidade, ainda assim, como “palavrear” toda uma série de experiências práticas, transmutando-as em objeto teórico?

No caso do processo de criação do espetáculo *Longe Daqui*, traduzi-lo para documento escrito é vital. Meses transpassados por caminhos desconectados de um eixo central conduziram-nos a navegar por terrenos desconhecidos, o que dificulta uma abordagem conceitual. Para a continuidade do trabalho, contudo, revela-se de extrema importância a tentativa de entender os problemas – repensar o material produzido, os caminhos que este percorreu até aqui e, talvez, redirecionar o leme para o novo destino.

Para tal, seria preciso desconfiarmos, viver uma nova criação: um diálogo intermediado pela memória, anotações, e apostar na força imaginativa para ligar pontos perdidos, até que seja possível encaixar palavras à experiência vivida. O exercício em questão, muito provavelmente, resume-se a este: devolver o problema à obra. Acreditando que uma obra possa nascer de um problema – o despertar de uma inquietação que pulsará vida e tomará forma; escrever sobre uma obra seria atravessá-la em seu sentido oposto, acessando seus nervos e suas estruturas vivas a fim de servi-la como um espelho tátil.

Tal esforço ganha proporções complexas, pois se observará um processo que não reduziu meios a um fim, isto é, não apostou em uma forma pré-concebida como resultado a ser alcançado. O objetivo da pesquisa limitou-se a uma viagem no desconhecido, esperando descobrir, durante o caminho, as vivências relevantes diante das múltiplas possibilidades do presente. Apostou no diálogo entre os corpos em atividade e na produção de sentido que nasce do jogo e do encontro dos criadores. Um amplo espaço vazio que fez nascer personagens e cena.

O espetáculo em si, *Longe Daqui*, em alguma medida, foi o resultado de um filtro de descobertas que, ao longo do processo, foram postas à prova, um trabalho de esculpir no

tempo sua própria forma. Uma empreitada problemática, pois todo mergulho no escuro é um risco deliberado, em que peixes dourados podem aparecer ou não.

Nesse breve estudo, tentaremos, por meio da narrativa do processo e dos problemas que observamos no trabalho, acessar o que foi produzido, no intuito de promover questões que possam nos levar de volta à sala de ensaio – devolver o problema à obra.

Diante do perigo de confundir a análise dos pesquisadores com a insanidade dos criadores - nesses casos, a imaginação é altamente nociva e influente -, começaremos dando voz à memória, dissecando as etapas que melhor ancoraram o percurso desse trabalho, considerando a necessidade da contextualização do processo em si antes de mergulharmos nos problemas.

das etapas

Com o objetivo de estabelecer a cronologia do processo, estipulando o que deveria ser pesquisado periodicamente, as etapas não presumiam o modo de proceder, apenas estendiam um terreno amplo para que, de acordo com o desenvolvimento da pesquisa, estruturas se erguessem e os caminhos aparecessem. Inicialmente, os títulos eram genéricos e abrangentes: *sobre o que falar; levantar materiais; esboço-texto; encenação*. Como veremos ademais, conforme o processo ditava novos caminhos, títulos se reescreviam, nossa estrutura se erguia.

primeira etapa

sobre o que como começar

Nossos primeiros encontros foram dedicados a conversas sobre possíveis temas que gostaríamos de pesquisar, bem como sobre o que nos moveria a ponto de querermos contá-los a alguém. O intuito era descobrir convergências entre desejos díspares e encontrar uma pequena chave que unisse o grupo. Havia algumas premissas vagas, inconsistentes, que deveriam servir muito mais como estimulantes do que como propostas definitivas. Dentre outros, destacamos aquele que pode ter sido a primeira luz para a pesquisa, o tema surgiu sob a forma de pergunta: o que a geração dos anos 80/90 teria repercutido no mundo?

Todos os integrantes do grupo compartilhavam dessa faixa etária, de tal modo, a pergunta tomava nossa dimensão. O que *nós* fizemos até aqui? O que *nós* construímos no mundo e para onde estamos indo?

Questão no ar! As repostas eram variadas: alguns defendiam a ideia de que nossa geração é uma geração perdida, pois nada modificou ou acrescentou à história da

humanidade; outros estimavam nossas vitórias em andamento, as revoluções anteriores estariam dando frutos reais: liberdade de expressão, liberdade sexual para todos os gêneros, avanços nas questões feministas, guerra ao racismo; havia ainda aqueles que acreditavam na vitória absoluta do capital sobre a nossa geração, deixando-a alienada e presa ao conformismo, paralisada e reprimida sem se dar conta.

Obviamente, qualquer resposta imediata nos colocaria em apuros e seríamos taxativos diante da complexidade da pergunta. Optamos por deixar a questão respirar – que as respostas se multiplicassem e que a direção viesse dos jogos e da cena.

Para criar atmosfera e liberar oxigênio ao nosso tema, iniciamos uma série de atividades:

_jogos//improvisos//composições - células

Desde aquecimentos, passando por propostas de treinamento, até jogos diversos, tudo era permitido nesse primeiro momento. Cada um dos integrantes deveria trazer práticas para o ensaio. A premissa: o que vocês têm interesse em trabalhar como atores? A partir desse estímulo, o participante propunha uma atividade que o instigava, trabalhávamos e discutíamos com o desejo de tatear os procedimentos. Não se tratava da procura por uma metodologia dominante, mas explorar meios que revelassem sinais, pequenos lampejos, em suma: colocar os corpos para se relacionarem e observar as forças – ação que um corpo provoca sobre outro – que aquele grupo produzia com maior potência. Como observador do todo, direcionava minha atenção para capturar pequenas fagulhas que surgiam dos jogos que praticávamos, tendo a pergunta central como norte, anotava o que aqui chamaremos de “células”. Como o termo será usado mais vezes e terá grande importância na continuação do texto, vale conceituar o que seriam essas células.

Tomaremos como células pequenos encontros fortuitos, frutos de corpos na qualidade de jogo. Podem ser células: curta sequência de movimentos, pequenas falas, gestos, motes, desde que estes estejam em relação, produzindo uma força real sobre outro corpo. Revelam-se, ao longo das atividades, células que pareciam esbarrar na questão e que chamavam por desdobramentos. A apropriação do termo vem da compreensão de uma dramaturgia tanto textual quanto inscrita nas ações praticadas pelos atores, como um tecido, ou seja, um conjunto de células semelhantes que desempenham determinadas funções.

Segue uma transcrição extraída do caderno de notas, no qual foram realizados registros do procedimento de captura de células ao longo do processo. Mesmo que esta célula não tenha sido usada necessariamente no resultado, no esforço de tornar o mais claro possível seu sentido, o exemplo é categórico:

A partir de um pedido objetivo direto, todos os atores deveriam beijar a atriz Alice Petry. Ela, sentada em uma cadeira, deveria se deixar afetar pelos beijos que recebia. Cada ator, a seu tempo, beijava-a. O resultado foi a criação de um percurso do carinho ao terror – os beijos, a princípio, suaves e delicados, com o acúmulo repetitivo, passaram a gerar tensão e incômodo à atriz, exigindo dela um esforço para se desvencilhar dos corpos que a cercavam e que se tornavam agressores desmedidos.

Muitas células foram sendo criadas, desenvolvidas e arquivadas ao longo destas atividades – o arquivamento do material era essencial para os próximos passos.

Mas, antes de seguirmos, ressaltamos uma atividade que, em especial, teve maior projeção em nossa trajetória, revelando um alto número de células, inclusive, ditando de modo mais contundente os próximos passos.

O jogo *Composição em Tempo Real*¹, criado pelo coreógrafo português João Fiadeiro e pela antropóloga e multiartista Fernanda Eugénio, foi peça chave no começo do processo e iluminou o futuro do mesmo. Ao jogar o CTR, além de proporcionar uma qualidade de atuação comum - isto é, o jogo exigiu uma atenção para o real e para o acontecimento presente, preocupação constante -, produzíamos nosso maior número de células.

Durante a pesquisa, essa dinâmica de criação foi grande aliada. O armazenamento celular nos possibilitou a construção de um acervo de preciosidades que viriam, a partir de sua colagem, produzir sentido e indicar um caminho.

Por meio de um curioso jogo de encadeado de sentidos, procurávamos montar nosso quebra-cabeça – sobre o que estávamos falando ou, talvez, sobre o que iríamos falar? Amparados, ainda que em nível intelectual sobre o que seria nosso tema, possíveis forças relacionais e tensões entre os corpos começavam a se revelar. Na função de captadores do momento, nós da ficha técnica estávamos com nossa atenção direcionada a apreender os possíveis encontros entre aqueles corpos que se lançavam no “vazio”.

episódios bíblicos

Em paralelo às atividades anteriores, numa busca, admitamos, um tanto aleatória, de estabelecer um contraponto com a temática de uma geração que poderia não ter deixado sua marca no mundo, provocamos um desvio no caminho, fugimos para bem longe do nosso tema para, em alguma medida, intuitivamente, enxergá-lo à distância. Pensamos que um material recheado de histórias seria um alimento para possíveis caminhos. Fomos pesquisar episódios bíblicos. Queríamos ler e escutar histórias - por que não as bíblicas? Queríamos também entender qual a força que a palavra cristã ainda exerce sobre nós. Qual seria sua influência e como esta estrutura ainda nos afetaria coletivamente?

Cada integrante foi convocado a pesquisar uma lista de episódios bíblicos e a preparar pequenas composições em que explanasse para o grupo aquele “conto”. Cada criador recebia tarefas e coordenadas para o preparo de sua composição. Seguem dois dos e-mails que exemplificam como esses pedidos eram feitos:

¹ Cabe elucidar no que consiste tal jogo. A partir do espaço livre de agentes, os jogadores investigam as possibilidades de compor, com materiais reais, uma atividade. O primeiro realiza uma ação, gestualidade no espaço – importante ressaltar que o participante age a partir dos elementos reais que existem no espaço demarcado. Em seguida, um segundo jogador captura alguma célula realizada pelo proponente anterior e efetua sua própria ação, num gesto de recorte. Um terceiro jogador irá confirmar qual célula está dada, por meio de uma terceira ação que servirá como regra geral para todos os seguintes jogadores. Trata-se de jogar com o real, observando-o atentamente para a criação de composições em conjunto.

E-mail para Dani Maia:

Gostaria que você contasse sua história em linguagem de sinais. Você só pode usar signos para contar sua narrativa. Porém, não pode usar nenhuma expressão facial – seu rosto deve permanecer sem qualidade de expressão. Ok?

Restrições e Solicitações:

- você não pode estar sentada.
- use o máximo de espaço possível.
- use um tempo bem lento para realizar suas ações para narrar, não tenha pressa.

E-mail para Rafael Rodrigues:

Rafa, suas instruções:

Caim e Abel.

palavras-chave: lucro, economia, crescimento.

Quero que você narre seguindo a perspectiva do Caim.
Sua versão sobre o ocorrido – contar o episódio na primeira pessoa.

Motivos pelas condutas: explique pra nós um pouco sobre as premissas do capitalismo para chegar ao ato.

Restrições e Solicitações:

- escolha um espaço para estar - sugestão sentado em uma cadeira mais distante possível de nós.
- traga uma pedra grande para usar no jogo. segure-a durante toda a narrativa.
- use essa música em algum momento - do jeito que quiser, no momento em que quiser (cantada, falada, descrita, em off, sei lá), deverá entrar em sua composição.

<https://www.youtube.com/watch?v=pf8CuLIOCwc>

Além de boas risadas, essa fase nos encheu de possibilidades para a construção de um *background* de possíveis conflitos e relações entre possíveis personagens para uma possível narrativa que estávamos a sondar.

Era curioso o interesse que cada episódio nos despertava, queríamos ouvir aquela história, conhecer os pormenores. Igualmente instigante era o modo como os intérpretes somavam sua criatividade à composição, enriquecendo com detalhes e imaginação, contradizendo, ironizando, somando a discursos próprios – uma lista de operações.

Os episódios criavam tensões utilizando-se de conflitos milenares e nos despertava particular interesse o modo como estes conflitos eram origens de diversas narrativas contemporâneas. Uma pergunta surgia: como tais construções poderiam ser transpostas no mundo contemporâneo? Outra pergunta se alinhava a esta: e se os problemas fossem

dados e as respostas suprimidas - como se assistíssemos a uma novela deficitária, privada de informações fundamentais para a fruição total do espectador, sem antecedentes dos personagens, sem desfecho? Voltaremos também a esse ponto mais tarde.

Outro ponto que parece relevante, percepção que só temos agora ao escrever esse texto, é o modo escasso de informações com que cada um desses episódios é narrado. No livro *Mimeses*, Erich Auerbach (1976) traça uma história da representação da realidade por meio da literatura ocidental, investigando as mais diversas linguagens criadas, analisando suas construções e seus significados. Sobre os relatos das sagradas escrituras, Auerbach afirma que “neles [os relatos bíblicos], encarnam-se doutrinas e promessas indissoluvelmente fundidas; precisamente por isso têm um caráter recôndito e obscuro, contêm um segundo sentido, oculto” (1976:12), concluindo que esse caráter exige uma investigação profunda e interpretativa por parte do leitor. Mais adiante, ele diz que “ele [em referência à história de Isaac] contém em si ainda tantas alusões acerca da essência de Deus e da atitude do homem piedoso, que o crente se vê motivado a se aprofundar uma e outra vez no texto e procurar em todos os pormenores a luz que possa estar oculta” (1976:12).

Em comparação à escrita bíblica, Auerbach, ao analisar a poesia grega em *Iliada*, de Homero, diz:

(...) neste mundo ‘real’, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo (1976:10).

Com isso, gostaria de pensar o grau de afecção que tais relatos bíblicos possam ter tido em nossa construção dramática. Ao se restringir, deliberadamente, em sua versão final, ao mínimo de informações para o espectador, convidando-o a participar como um intérprete dos acontecimentos que presenciaria. O enigma em torno da narrativa solicitaria ao leitor uma interpretação para as lacunas – ou o convidaria a lidar com a falta. Falaremos disso melhor mais para frente, antes precisamos entender para onde esses episódios nos levaram.

Atravessados pelas narrativas bíblicas, começamos a investigar como poderíamos cruzar enredos. A exemplo do e-mail citado anteriormente, em que o Rafael ficou encarregado de nos contar a história de Caim e de Abel, depois foi proposto ao Gabriel que também relatasse o episódio a partir da perspectiva de Abel. Começamos a explorar uma relação fraternal entre Rafael e Gabriel, tomando posse do conflito que promoveu o “primeiro” assassinato da humanidade. A apropriação fazia-nos mexer e remexer as estruturas da narrativa e inventávamos nossos próprios Caim e Abel, tão próprios que, se no primeiro instante, um dos irmãos mataria o outro, mais para frente, o crime seria também suprimido.

_vídeos_debates_conceitos

Antes de avançarmos para a próxima etapa, o grupo finalizou a primeira com uma seção de vídeos, trabalhos que poderiam ter correlação com as células que produzíamos, com a temática, vídeos que tratassem da influência dos conceitos da performance no teatro –

nos preocupávamos com questões como presença e não representação. Na esperança de criarmos uma mesa de debate, essa seção poderia ser um caminho para entendermos conceitos que norteariam o nosso trabalho a partir de então.

Debates sobre as problemáticas da cena e proposições formavam-se. Após uma série de filtros, optamos por eleger três conceitos chaves que poderiam orientar a pesquisa e, como veremos, lendo-os agora, percebo com clareza: tiveram extrema contundência no que o trabalho, enquanto resultado, procurou investigar na sua cena ².

Cito-os:

desmaquiagem da cena_ a partir da questão do belo na arte europeia, procuramos o pobre nas casas do subúrbio carioca. Do paralelo, atentamos para a sensação de que há uma decoração sendo maquiada para esconder algum objeto quebrado, uma rachadura. Muitos objetos são ressignificados (um banco vira uma mesa; três tijolos, um banco etc.). Por que as coisas precisam ser belas? Por que o teatro deve à beleza? O teatro pode ser sujo e errado, torto e tolo? Como trabalhar na desarmonia?

estilhaços temporais_ observação realizada a partir de um fragmento do espetáculo *Wielopole, Wielopole*, de Tadeusz Kantor. Na cena, milhares de corpos/imagens desconectados entre em si entram por uma porta e interrompem qualquer possibilidade de unidade de tempo. Há um homem deitado sobre uma cama e diversos personagens começam a entrar por uma porta: o exército, grupos de pessoas – criando uma sensação de que o passado invadiu o presente. O espaço é atravessado por tempos distintos. O tempo teria sido estilhaçado e sua unidade não poderia ser mantida. Esse desejo nos afetou e começamos a investigar como poderíamos estilhaçar o tempo. Comprimir tempos distintos em um só tempo.

descontinuidade_ retirada do conceito abordado por Gilles Deleuze, no artigo *Ato de Criação*, ao compreender a confluência entre o cinema de Akira Kurosawa e a literatura de Fiódor Dostoiévski. Segundo o filósofo francês, em ambos os casos, há uma descontinuidade de objetivos. Os personagens parecem ter sempre um assunto pendente, urgente, mas amiúde perdem seu foco quando outra necessidade, mesmo que menor, atravessa seu desejo. Consequentemente, isso recai em uma série de descontinuidades e impossibilidades do fim. A tomada desse conceito para o processo veio da relação do diretor de *Longe Daqui* com a obra do autor russo, a partir da qual, vislumbrou um modo de pensar o tema abordado: como a geração 80/90 vive em tal descontinuidade? Haveria algum foco prioritário que nos empurra até o fim. Uma estranha sensação de que as escolhas não perduram, mesmo que voltem, perdem-se novamente. A duração é posta em xeque. Quais problemas derivam desse conceito?

Aliados a essas premissas, seguimos em direção à próxima etapa.

_segunda etapa

_background

Quando, das experiências anteriores, havíamos investigado nossa pergunta no espaço (ainda sem respostas), coletado uma lista ampla de células, devaneado acerca de possíveis relações entre personagens, angariado conceitos para a cena, era hora de dar início à nossa segunda etapa. Momento de descrever personagens e de estabelecer suas relações, de entender em qual contexto estariam inseridos para soltá-los, finalmente, ao

² Só agora, ao recuperar esta anotação, pude me dar conta da importância que tais conceitos tiveram ao longo processo. Havia me esquecido deles e, com a releitura, sinto que sempre estiveram ali, ocultos aos nossos olhos, mas presentes em nossa intuição.

novo acaso. Encaixando, assim, peça por peça, chegamos ao que chamamos de *background*: uma rede de *corpos incertos* em relações com outros *corpos incertos*. Incertos porque qualquer descrição que arrisquemos lhes atribuir não se sustentaria em jogo.

_pausa (para pensar nesses corpos)

Podemos entender que um personagem seria, nessa fase, a descrição de um corpo que descobre em relação com outro corpo descrito, produzindo novas escritas de si. Ambos inseridos em uma circunstância dada, uma situação que exige ações, porém, paradoxalmente, seus corpos tornam-se incapazes na medida em que se deixam levar pela situação: controlam suas ações e acabam por se tornar estranhos a qualquer definição formal. Um corpo não é uma forma definida, como sugere a performer e pesquisadora Eleonora Fabião, ao analisar o conceito de corpo em Espinosa:

Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado. Então, Espinosa não define corpo por sua forma ou função, como dito anteriormente, nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. (2009; 238)

Se corpo é afeto, afeta e é afetado, tudo que lhe pode ser descrito, antes que esteja passível aos acontecimentos reais, seriam incertezas, portanto, o corpo é uma incerteza que acontece e que sofre perante os impactos do mundo. Não encontrando melhor definição, entenderemos a noção de personagem, aqui, como um *corpo incerto*. Nada do que lhe é pré-definido deve ser tomado como verdade, mas pode ser recebido como prerrogativa duvidosa para iniciar um jogo. Os antecedentes seriam, *a priori*, um impulso que pode levar um corpo à ação, ao jogo em que poderá se deparar com descobertas. Um *corpo incerto* não está acabado por qualquer tentativa de descrição, mas está sujeito a qualquer real afecção que o atravesse, atualizando-o constantemente,

Completa Fabião:

O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado. (2009; 238)

Em nossa prática, as descrições não seriam material de correspondência, mas apenas serviriam como problemas suscetíveis à investigação na experiência, um terreno falso que não procura a verdade para se tornar forma, mas incerteza que promove o encontro com o real. A escuta para o mundo torna-se fundamental para perceber o entorno.

Jogos como o CTR foram fundamentais nesse estudo sobre o corpo.

_de volta ao background

Ao mesclar e experimentar misturas entre aqueles corpos, tecendo relações matrimoniais, filiações, fraternidades, concluímos que estaríamos tratando de uma circunstância no âmbito familiar.

O *background* funcionou como uma noção fundamental para dividirmos um terreno comum e experimentarmos um lugar mais objetivo em nossos improvisos. Ainda que estrutural, o recurso não era definitivo: o jogo nos revelaria se aquelas relações e antecedentes valeriam para a cena ou não.

Tendo uma teia de personagens distribuídos e relações apontadas, caminhamos para o recheio.

_coisas que o povo fala

Na tentativa dupla de embasar e de estilhaçar as características de cada personagem, inventamos um jogo virtual para embaralhar definições e problematizar a questão da identidade de cada personagem. Por meio do grupo criado na rede social *Facebook*, estabelecemos uma plataforma para “falar do outro”. O jogo consistia em listar uma série de atributos sobre os personagens que compunham nosso *background*, porém, essa lista deveria ser de ordem corriqueira, na linguagem de quem faz fofoca sobre alguém e não “aprofundada” sobre sua “real” “complexidade”. O motivo de tantas aspas explico no exemplo a seguir, que mostra as opiniões diversas sobre um dos personagens da peça.

Lista do que o povo fala sobre a personagem da Beatriz Morgana ³:

1 - coisas que o povo fala dela

1 – “feminazi”;
1 – tá sempre experimentando algo novo, meio maluca;
1 – dá fácil;
1 – dada; é legal com todo mundo; às vezes some; aparece todo dia, aí passa uma semana sem aparecer;
1 – é uma pervertida; não tem vergonha na cara; chega a hora que bem entende em casa; tá sempre conversando com pessoas diferentes; é uma pessoa livre, é simpática;
1 – piranha;
1 – *hipster*; feminista; maconheira; hipponga; a juvenil libertária;

2 - qualidades

2 – apaixonada pela vida;
2 – tranquila, calma;
2 – muito simpática e comunicativa;
2 – é prestativa, gosta de se sentir útil; adora crianças; é uma pessoa muito prática e engajada;
2 – tenta ser uma pessoa livre de modo geral; está sempre aberta para conhecer pessoas novas; comunicativa;
2 – simpática, tranquila, busca ser amiga de todos;
2 – prestativa; comunicativa; harmoniosa; esotérica; intelectual; musical; poética.

3 – defeitos

3 – intolerante;
3 – corta os outros quando quer falar algo;
3 – impulsiva;
3 – não gosta de cachorro; é intrometida;

³ Até meados da última etapa, os personagens carregavam o nome próprio de cada ator. A estratégia era aproximar ficção e realidade, afirmando a construção da personagem como um processo de se colocar em circunstância. Nessa medida, convidar o ator a praticar um contato mais concreto ao realizar suas ações.

3 – se apaixonou muito fácil; tem pavio curto (arruma briga fácil); não gosta muito de animais;
3 – fala muito e, às vezes, não dá espaço pros outros dizerem o que pensam. É feminista e se alguém machista começa a discutir, ela fala compulsivamente, com discursos já elaborados;
3 – critica a monogamia dos casais da família. É intrometida;
3 – desastrada; bagunceira; exagerada; invasiva; acomodada.

4 – atitudes memoráveis que cometeu na vida

4 – já esculachou um machista na rua a ponto de fazê-lo chorar;
4 – esteve presente em vários conflitos e manifestações marcantes, tirou fotos, fez artigos e ficou conhecida por um deles;
4 – teve vários namorados;
4 – participou de uma passeata nua em defesa das mulheres e já deixou de comer por dois dias (foi o máximo que conseguiu) por causa da miséria na Índia e em todos os lugares do mundo. Na sua fase budista, acendendo incensos e velas, ficava só cantando mantras;
4 – discursou para milhões de pessoas em uma passeata a favor do amor nos EUA;
4 – viajou pelo Brasil para pesquisar sobre os índios; abrigou amigas de outras cidades do Brasil em sua casa; já fez trabalhos acadêmicos para outros em troca de grana; criou uma página no Facebook/Instagram de conteúdos feministas, alcançando muitos seguidores.

5 – curiosidades sobre

5 – gosta de astrologia, homeopatia e é agnóstica;
5 – mora só com a mãe e tá sempre tentando arrumar um jeito de botar mais dinheiro em casa; nunca foi numa missa;
5 – tem um *piercing* na genitália;
5 – se sentiu atraída pelo personagem de Samuel MacDowell;
5 – usa pulseiras, colares de diferentes religiões, como terceiro olho, colares budistas, está sempre com um incenso, limpando ambientes;
5 – já pintou o cabelo de azul, rosa e verde, vive mudando radicalmente o visual;
5 – *piercing* na genitália- Hahahahahaha. Defende todas as formas de vida. É vegana;
5 – profunda conhecedora do Kama Sutra;
5 – já transou em banheiros de festas; já pegou o pai de um ex; já ouviu toda discografia do Caetano por seis meses; foi morar no subúrbio porque a Zona Sul estava cara e não queria mais depender de sua mãe; fez intercâmbio, trabalhou como garçonzete e foi despedida por ter ingerido álcool enquanto trabalhava; já acampou com recém-amigos, quase sendo estuprada por um deles.

6 – uma lembrança da infância

6 – os almoços de natal na casa dos avós;
6 – tentava sempre pegar os pais fazendo sexo e ficava assistindo escondida;
6 – um cachorro mordeu sua perna; sempre perguntou pelo pai; correu pelada na rua;
6 – seus pais e amigos, em roda, fumando maconha, num luau, todos rindo e "pregando" o amor;
6 – pegou seus pais transando quando tinha 12 anos, essa experiência a marcou profundamente;
6 – cortava o cabelo das bonecas porque odiava a geração Barbie; gostava de ouvir punk-rock na escola; era a líder do seu grupo da rua; arrecadou dinheiro da vizinhança para pintar a rua na época da Copa do Mundo; sempre muito atuante na escola, nos trabalhos de apresentação sempre era a que falava mais.

7 – sonhos

7 – ver o Freixo eleito presidente;
7 – ser uma jornalista foda, viajar o mundo, ter filhos;
7 – Passar um mês com amigos, numa aldeia indígena, experimentando a vida livre, sem precisar de muito para viver ;
7 – um mundo onde todos se amem e sejam gentis;
7 – sonha ter novas experiências sexuais. Sonha ter novas experiências sensoriais. Sonha viajar pela Ásia para estudar sobre outras culturas.

Diante de uma série de afirmações sobre si, como lidar? O que é verdade e o que é mentira? Mais do que isso, existiria a possibilidade de definição de alguém? Um personagem não é uma opinião, mas um complexo de possibilidades. Com o problema de não saber quem seu personagem era, os atores teriam que lidar com as incertezas e descobrir, a partir dos jogos, como agir.

A incerteza das características dos personagens provocou um grande problema, pois sem definições certas para o jogo, como jogá-lo? Muitas vezes, era nítido ver caminhos que levavam a uma caricatura de adjetivos. O que precisava ser entendido, talvez ainda precise, consiste em como limpar os adjetivos para viver o presente, a relação direta de um corpo exercendo esforço sobre o outro. Certamente, o procedimento revelou-se auxiliar enquanto construção da dramaturgia, mas teria atrapalhado o processo dos atores? ⁴

A dúvida persiste e não há uma resposta definitiva para ela nesse momento.

Após muitas versões, indo e voltando do improviso para o desenho da nossa teia no quadro, o *background* fechou nesse formato:

Rafael, Samuel e Gabriel são irmãos, do mais velho ao mais novo, respectivamente. Samuel e Gabriel são filhos da mesma mãe e do mesmo pai, já Rafael divide apenas o pai com ambos. Todos foram criados juntos, sob comum teto. Rafael procurou organizar sua vida em torno da estrutura familiar. Casou-se cedo com Daniele, mais velha que ele, nascida no interior do Rio Grande do Sul. Esta veio morar no Rio de Janeiro com sua tia para cursar advocacia. Os dois conheceram-se na igreja que frequentavam, começaram um namoro que desembocou em casamento e geraram a pequena Alice. Gabriel não apostou no mesmo caminho. Vive, basicamente, às custas do lucro da loja do pai, administrada com mais empenho por Rafael. Gabriel costuma exercer o mínimo de funções possível. Começou um relacionamento com Bia, há cerca de seis anos, após a viagem do seu irmão, Samuel. Bia e Samuel tiveram um curto relacionamento antes de sua viagem. Há seis anos, Samuel decidiu fazer uma viagem para fora do país, por motivos desconhecidos. Nesse intervalo, o pai dos três veio a falecer. Samuel não voltou assim que recebeu a notícia, continuando por mais dois anos longe de casa. Antes de sua chegada, a irmã mais nova de Daniele, Daniela, veio morar com a irmã para tentar vender o programa de culinária que está desenvolvendo na grande cidade do Rio de Janeiro. A narrativa da peça começa com o retorno do irmão, que é recebido pela família com um churrasco.

*Inserido na estrutura familiar descrita acima, inventamos um cachorro, interpretado pelo ator Fellipe Mesquita.

_improvisos#1

Paralelamente à construção do *background*, praticávamos improvisos. Experimentávamos e chocávamos as tensões descritas no mesmo, para descobrir, em situação de jogo, como as relações se sustentavam e como os personagens se reorganizariam. Além de investigar como outras relações que ainda suspeitávamos se

⁴ Para que a força deste procedimento sobre os atores seja ainda mais contundente, penso em pedir que cada ator, no processo de preparação para a próxima temporada, defenda o ponto de vista do seu personagem mediante as “acusações” que lhe foram feitas.

apresentariam. Por exemplo, como seria a relação entre Daniele e Bia (as mútuas expectativas que nutririam, possíveis laços de amizade ou de hostilidade, etc.)? Criávamos algumas situações e os corpos lançavam-se à ação em relação. Objetivos eram dados para os atores antes de cada improviso, funcionando como motores para o início de uma relação entre *corpos incertos*. A motivação estava em agir sobre o outro. No improviso entre Bia e Daniele, uma deveria convencer a outra de uma verdade pessoal: Daniele deveria convencer Bia a construir uma família com Gabriel e inspirá-la a se mudarem para uma casa só deles, uma vez que a saída de Gabriel representaria mais espaço para Daniele; Bia deveria convencer Daniele de que esta precisava ampliar seus horizontes em relação ao papel da mulher na sociedade – é sofrido para Bia ver uma mulher tão submissa ao seu marido, abrindo mão de desejos pessoais para cuidar do lar.

Os atores costumavam alegar compreensíveis dificuldades nos improvisos: a falta de certezas sobre quem eram seus personagens, o processo de construção a partir do zero e o grau de proximidade entre personagem e ator os deixava em desconforto. Mas o mais árduo era lidar com o não saber, não ter certeza, não se fechar em uma identidade.

O fato de não partirmos de uma dramaturgia já criada, problematiza a questão do personagem, pois a textura da dramaturgia viria do jogo e daqueles corpos em circunstância, eles próprios em ação – com todo um imaginário construído para ser desconstruído diante do enfrentamento com o real. Não seria assim a vida? Não seriam os personagens de nós mesmos – complexas construções erguidas em torno de falsos paradigmas que falham ao se deparar com o real e, em casos de abertura, passíveis de grande transformação diante do outro?

Porém, como jogar na incerteza? Como tatear no escuro com pistas tão imprecisas? A dificuldade, talvez, esteja no receio de se perder de uma certeza, de um amparo, de uma estabilidade que dite qual é a minha função completa ali. Por outro lado, seria necessária uma estabilidade mais precisa para encontrar o acaso? Seriam necessários objetivos mais definitivos para se permitir não cumpri-los?

Mais uma dúvida que se manifesta e não conclui uma resposta definitiva.

_improvisos#2

Precisamente no dia 24/09/2015, um improviso marcou e definiu o modo como iríamos abordar o nosso tema e enveredar em nossa dramaturgia. O relato abaixo exporá melhor o episódio:

Relatos de caderno - Pedro Emanuel escreveu no dia 24/09/2015:

Realizamos um improviso com duração de uma hora e quinze minutos. A proposta era produzirmos uma cena única – a circunstância levantada em nosso *background*: após seis anos longe da família, Samuel volta de viagem. Um churrasco é preparado para recebê-lo. Determinamos que o momento em que improvisaríamos seria já com o churrasco em andamento, ou seja, Samuel já teria chegado de viagem e todos já estão no quintal de casa, conversando, comendo e bebendo.

Os personagens seriam os corpos descritos com suas incertezas e instabilidades. Cada um com seu objetivo principal para realizar durante a improvisação. O jogo deveria acontecer no tempo presente.

Não deveriam atingir nenhuma encenação ou solução. Os acontecimentos seriam seus guias. Os objetivos deveriam aparecer de acordo com as necessidades dos acontecimentos, dos chamados do espaço.

Montamos um espaço com objetos desencontrados e soltos, espalhados sem muita fidelidade aos seus significados. Os personagens deveriam lidar com eles no âmbito de sua materialidade. Tínhamos uma pilha de tijolos, um pneu, uma cadeira de praia, alguns objetos aleatórios.

O ponto de excelência, o peixe de ouro, foi a incapacidade de prosseguir qualquer assunto. Todos os assuntos eram interrompidos, ou melhor, tomavam novas direções a cada instante. A influência dos corpos sobre os corpos era compulsiva. Os jogadores eram, a cada instante, capturados pelo entorno. Isso produziu um efeito latente de urgências banais, mas preenchia aqueles corpos de pulsão de vida. Todo o tempo, eles eram atravessados pelos acontecimentos. Não havia qualquer imposição que freasse seus corpos. Os acontecimentos se davam no presente, em tempo real. Por isso, tão rica a mudança constante. O espaço chamava a todo instante.

Também o elemento da simultaneidade revelou-se potente. Cenas diversas no espaço. Não havia um único espaço em que a cena convergia, todos atuavam em simultaneidade. O olhar de quem assistia deveria editar o que via. Os jogadores mudavam de núcleos com muito fluxo, de um acontecimento para outro.

O relato acima revela o momento em que uma direção mais clara revelou-se e o investimento nessa construção tornou-se uma escolha. O conceito de *descontinuidade*, visto anteriormente, reapareceu sob a forma de ação, por meio do jogo entre os corpos e suas incertezas.

Faltava-nos, agora, o arremate final para a fase de recolhimento de: células, materiais, conceitos, descrições dos corpos, *background*, testes das relações e das tensões, etc. Era preciso mais um grande improviso com o nosso *background* para seguirmos a escrita.

_improvisos#3 *churrasco (o filme)*

Com a estrutura mais aterrada, tendo o princípio da *descontinuidade* revelado em jogo, nossa última necessidade, antes de entrar na terceira fase, seria coletar materiais de outra fonte e iniciar a escrita do texto. A ideia consistia em ter uma experiência diferenciada com a proximidade de uma atividade real. Surgiu o desejo de tomar contato com materiais concretos desse churrasco. Perceber como esses corpos descritos agiriam em circunstância mais específica.

Produzimos um churrasco de “verdade” na casa de um dos atores. Compramos carnes, bebidas, preparamos uma churrasqueira, carvão, assamos a carne, comemos a carne, cozinhamos arroz, teve gente que chegou do mercado já improvisando, teve música, teve banho de mangueira, teve tanta coisa que queria ter colocado tudo na peça. Houve brigas e conversas truncadas, teve gente cortando legumes e bebendo cerveja, gelo no *cooler* e carne com queijo, teve silêncio e gente que não parava de falar, não parava de andar de um lado para outro, teve mãe cuidando de filho, cachorro dançando, cachorro tentando fugir, cachorro conversando com pessoas, teve de tudo e mais um pouco.

A decisão pelo churrasco de “verdade” repercutiu no gesto de encerrar essa fase com um desfecho festivo. A situação, a mesma: Samuel chega de viagem e há um churrasco sendo preparado para a sua volta.

Cada ator recebeu um e-mail contendo seu objetivo principal e uma lista de tarefas que deveria realizar. A seguir, um exemplo:

Rafael / Paulo

O irmão que faz de tudo para organizar a situação.

Objetivo – quer convencer os irmãos a vender a loja. Ainda não conversou com ninguém sobre isso. É uma ideia que vem lhe martelando... O churrasco pode ser um bom momento para sentir o terreno e começar a plantar essa ideia. Procure desenvolver porque vender a loja. Será preciso conquistar o apoio da Dani Maia para conquistar seu objetivo.

Tarefas:

- fazer com que Samuel se arrependa de não ter voltado antes;
- dar broncas no Felipe toda vez que ele fizer uma merda;
- abraçar a Alice toda vez que percebê-la triste;
- dizer a Dani: “eu te amo” toda vez que percebê-la triste;
- em algum momento, fazer com que todos parem para lhe escutar – invente um discurso sobre vencer na vida. Procure nas palavras do seu velho o caminho;
- fazer com que Alice e Dani façam suas orações antes de comer.

Havia qualquer coisa de confuso e de intrigante naquelas relações, pois não se consumiam. Os personagens não cumpriam seus objetivos pessoais: todos tentavam realizar suas tarefas, mas precisavam do outro para tal conclusão – muros se chocavam. Encerrava-se a possibilidade de um fim para os problemas que existiam entre aqueles corpos. O fenômeno da *descontinuidade* repetia-se. Verificava-se a impossibilidade de realização em virtude da dificuldade que o outro oferecia e dos acontecimentos ao redor que mudavam a direção a cada segundo. Os personagens distanciavam-se, cada vez mais, de seus objetivos. Os conflitos não eram encerrados. Permaneciam iminentes, não se instauravam.

Seguem dois trechos do e-mail da atriz Beatriz Morgana, em que ela descreve algumas percepções sobre o episódio:

Foi feita a seguinte pergunta para todos os atores:

Escrevam a respeito das impressões que ficaram pós churrasco. Perguntem-se sobre problemas, sobre o que encontraram, sobre possíveis caminhos, sobre o que não rolou, sobre vazios, enfim, será importante ter um relatório de cada um sobre o evento.

Resposta da atriz Beatriz Morgana:

1) Então, de certa forma fiquei mais confusa. Eu me apropriei do discurso da Dani Maia quando ela disse que, a cada improviso, era como se estivéssemos construindo memória para essas personagens. Acho que, talvez, essa confusão seja boa, pensando assim.

Eu tinha umas suspeitas sobre a minha relação com o Samuel que foram por água abaixo com o churrasco... suspeitas de que a gente poderia se envolver, mas ele quebrou todas as minhas expectativas, o que me reaproximou do Gabriel. Que, por sinal, começou muito legal comigo, depois parece que ele ligou o modo "tarado" e não parou mais, rs.

Enfim, antes do churrasco, sentia falta de entender o meu relacionamento com o Gabriel. Entender o que me aproxima e o que me afasta dele. De certa forma, entendi isso melhor no churrasco. Acho que tem tesão e tem companheirismo, tem ciúme, mas falta "perspectiva de mudança/futuro". E, às vezes, ele passa dos limites, achei que eu poderia ter brigado mais com ele...

2) Acho que o que eu quero dizer é que tem uma parte da minha personagem que ainda não é nítida pra mim, ainda não é concreta. Muitas coisas já são, mas essas que dizem respeito a relacionamentos amorosos, principalmente, ainda não.

Sobre os vazios... senti eles muito. Como se eu não pertencesse ao churrasco. Acho que, por isso, muitas vezes, busquei a Dani Porfirio, que tava sempre fazendo alguma coisa e que me aceitava com ela. Mas também não senti vontade real de ir embora, como no improviso na faculdade.

Diante desse depoimento, podemos perceber a incerteza dos corpos mediante o encontro e o desconhecido, sua programação é descontinuada pela força iminente do jogo sobre si. As decepções decorrentes das expectativas imaginadas mostram-se de extremo valor, pois criam tensões, desejos e conflitos, e, ao se romperem, expõem a força de um corpo vivo agindo sobre outro corpo vivo, infinitas vezes e reciprocamente, aberto para se afetar com o mundo ao seu redor.

O fluxo de expectativas/decepções apontava também para um caminho dramático. Tratava-se de escrever os procedimentos do não esperado, trabalhar com informações reduzidas, não complementares, desconstruir o enredo pela secura dos antecedentes e pela impossibilidade de encerramento de um conflito?

Tal proposta convidaria os atores ao jogo das nuances, à mudança constante e à necessidade de reprogramação incessante mediante o fluxo de acontecimentos.

No depoimento de Morgana, há também outro ponto que nos rendeu reflexão. Como habitar os espaços vazios – os lugares que desconheço? Às vezes, tememos ou procuramos rapidamente preencher o desconhecido com vaga resposta e deixamos de perceber aquele não saber. Conduzimos para uma solução. No caso da atriz, percebe-se que o vazio assume relevante poder afetivo para a circunstância em que se encontra. Duas forças duelavam: o sentimento de não pertencimento que produzia a sensação de não saber o que fazer; a ausência de desejos que a fizessem ir embora. Uma inação nasce. Ainda assim, age-se, mas em nome de quê? Nesse sentido, parece que estamos tratando do banal, ações que não têm finalidade, uma dramaturgia que não alcança seu objetivo, mas que paira na realização de ações que não movem, ações mortas.

Como falar do banal? Problemas.

_espaço

Todo o improviso foi filmado. Nós, a ficha técnica, com nossos celulares em punho, procurávamos pelo melhor ângulo, o melhor enquadramento a fim de não apenas registrar o que era dito, mas também de explorar o olhar para os acontecimentos

múltiplos e intermináveis. Éramos cinco câmeras no total, passeando pelos personagens que ali viviam. Capturamos um material com duração de mais de quatro horas, desde o começo dos preparos do churrasco até o momento em que o almoço foi interrompido por uma briga entre os três irmãos.

Desse episódio, por meio de uma decodificação inconsciente, estruturava-se o espaço cênico da peça. A casa do ator Samuel foi uma rica fonte para pensarmos em termos de poética espacial. A configuração dava-se entre cozinha e quintal, os lugares mais frequentados da casa, separados por uma parede com duas aberturas: uma janela e uma porta. Um grande fluxo de movimento do começo ao fim. Pessoas indo pegar alguma coisa na cozinha, pessoas se sentando sobre uma pedra no quintal para conversar, uma churrasqueira dominada por Rafael que, inclusive, parecia estar lá para manter distância do resto do grupo. Já a cozinha, repleta de assuntos: como cortar cebola, cervejas para gelar, como foi a viagem... Felipe comendo coisas, Daniele prendendo-o no banheiro, Alice tomando um tombo ao sair do banheiro... Eles dançam uma música, colocam uma música, mudam de assunto... Daniela cozinha para agradar sua irmã, Gabriel prepara um modo de pedir Beatriz em casamento... Olham pela janela e observam o lado de fora – parecem inspirados por qualquer desejo. Uma casa que funciona! A comunicação entre cozinha e quintal parecia falar de preparação e festa em si.

Células coletadas, corpos incertos descritos em um background ficcional, norteados por objetivos diversos que se chocam em constante descontinuidade na circunstância estabelecida, postos em um espaço estilizado por um fluxo de simultâneos assuntos e encontros.

Hora de começar a escrita do texto.

terceira etapa

esboço-texto

escolhas das células que compõem o tecido

Após a filmagem do churrasco de “verdade”, demos uma pausa de duas semanas no processo de atividades. Com todo o material coletado, o recesso seria destinado à escrita da primeira versão do texto.

Além de todos os elementos coletados, podemos selecionar três tópicos como fundamentais para a escrita: o conceito de *descontinuidade* proporcionou uma dramaturgia fragmentada que descarrilou em cenas que não buscavam um desenvolvimento dos conflitos, mas agiam como passagens momentâneas do churrasco; a noção de *simultaneidade* tratou de misturar todos os corpos em cena, experimentando a possibilidade de múltiplos acontecimentos em único tempo/espaço; por fim, a poética do espaço, descoberta durante as filmagens na casa do Samuel, revelou-se um poderoso aliado na construção das cenas escritas. Procuraremos enveredar, sobretudo, por esta última descoberta, visto que, aqui, esbarramos com uma questão estranhamente enriquecedora ao processo criativo do texto.

Havia qualquer coisa que, arquitetonicamente, parecia conduzir os pressupostos da escrita. Uma força imagética construía o espaço, delimitava a área da cozinha até o quintal como espaço cênico e mapeava o que aconteceria fora ou dentro.

O espaço operava como poética: as observações advindas de sua relação com a ação direcionaram fortemente a estrutura do texto. Os corpos eram tão afetados por ele que seria impossível não considerar como tais impactos criavam sentido.

_primeira observação

A casa não se apresentava como um espaço confortável. Embora a ideia de lar, muitas vezes, carregue o sentido de conforto, bem estar, havia algo na relação entre aqueles personagens que tornava o espaço um lugar desconfiado e instável. Não era absolutamente visível esse desconforto, digo, não era algo dito, mas perceptível na banalidade das conversas – o não dito o revelava.

A instabilidade do estar no espaço impulsionou a escrita:

Conversas banais entre personagens atravessados por explosões emocionais / momentos de descontrole que irrompiam momentaneamente a banalidade atual. Esses eventos não eram necessariamente explicados ao espectador, o motivo real pelo qual aquelas pessoas chegaram até determinado estado. Havia uma proposta de criar um conceito de normalidade com a banalidade e com as explosões como modo de perfuração da ordem. Porém, toda vez que essa ordem era desorganizada, a normalidade, com seu poder dominante, restaurava-se de alguma maneira. O sentimento de descontrole os devolvia à clausura. Tal fenômeno revela-se, sobretudo, com o retorno do irmão que decidiu sair do país para conhecer o mundo. Como mencionado anteriormente, durante a sua ausência, seu pai vem a falecer, mas isso não o mobiliza a voltar para casa. Seu regresso não é justificado pela morte do pai, mas o motivo nem o próprio personagem conhece – volta e ponto. Levando-nos a crer que seu retorno tem relação com o sentimento que transpassa todos os corpos que moram naquela casa: ninguém pode se ver totalmente livre daquela estrutura, dos efetivos laços familiares. Ninguém consegue finalizar aquela relação. A força que o espaço exerce sobre eles é definitiva – são prisioneiros um do outro.

_segunda observação

Durante as filmagens, um personagem ganhou grande destaque ao olhar da câmera: a janela. Sob enquadramento limitado, a janela só revelava o que por ela passava. Tínhamos muitas imagens desse recorte, atores saindo e entrando no enquadramento, aparecendo e sumindo. Como todo espectador é limitado diante dos fatos, estudávamos como explorar essa dificuldade e, talvez, convidá-lo a essa reflexão. Teríamos passagens episódicas pela janela, sem que um episódio tivesse necessariamente comprometido em produzir sentido pelo encadeamento de cenas. A desconexão entre uma cena e outra falava exatamente da dificuldade de se conhecer o todo sobre algum assunto. Algo como afirmar o modo limitado de acesso que temos ao mundo sensível. Essa lógica conduziu a escrita do primeiro ato.

A ideia era iniciarmos com fragmentos vistos apenas pelo recorte da janela que dá para a cozinha, como acontecia na casa do Samuel. O primeiro ato, então, proporcionaria

recortes episódicos de encontros entre os personagens. O espectador teria acesso apenas ao que acontece lá dentro e somente ao que acontecesse naquele limite. Como veremos em nossa última etapa, essa ideia seria alterada por motivos técnicos. A alteração não foi por completo, mas exigiu uma mudança que nos levou para outro caminho.

_terceira observação

A relação entre dentro e fora, parte interna da casa, a cozinha, e parte externa, o quintal, isolou o primeiro ato dos demais. No segundo ato, optamos por um espaço que chega até o quintal, ampliando a cena e iniciando um novo dispositivo.

Investigaríamos, agora, o espaço dominado por corpos em ação. Os conceitos de simultaneidade e de descontinuidade impactaram toda a construção desse ato. Dramaturgicamente, a ideia consistia em misturar todos os corpos no mesmo espaço e multiplicar os assuntos, possibilitando uma polifonia de conversas. Retirada do improviso citado anteriormente, a simultaneidade procurava exercer a tarefa de colocar todos os corpos em diálogo, gerando a descontinuidade constante – todos eram afetados pelo todo. A partir do momento em que um corpo interferisse no outro, sua direção, invariavelmente, era alterada.

A escrita tencionava diálogos que começavam, morriam, recomeçavam ou se esvaíam. Uma construção de direções sem fins, de possíveis alcances que não se definem por completo. Um personagem inicia um diálogo com outro, mas não consegue alcançar totalmente seu objetivo, pois um novo diálogo no mesmo espaço, entre outros personagens, por algum motivo, convoca-o a participar. Qualquer conflito que poderia perdurar, evoluir e trazer síntese não progride e se transforma em acúmulo. Um acúmulo de questões pendentes, coisas que não se finalizam e permanecem não ditas, obscuras. Por outro lado, há o desejo, em algum momento, de serem resolvidas – ou, pelo menos, de serem ditas.

Acúmulos que nos levam ao terceiro ato.

_quarta observação

Outro fator que surgiu da observação do churrasco: o calor. Dias quentes pareciam dias propícios para um churrasco. Como esse calor poderia também ser um agente sobre os corpos, esquentando e alterando os ânimos? Instigava-nos ainda o pensamento de que, no churrasco, haveria bebida alcoólica, mais um agente que conduziria a algum nível de descontrole.

Pensando sobre isso, fomos levados a investigar como esse acúmulo de conflitos não encerrados, aliado à alta temperatura e ao efeito do álcool, afetaria esses corpos. Como, durante tanto tempo, esses personagens poderiam evitar o embate? Não tropeçariam na necessidade de explodir e de entrarem em real embate.

A escrita exigiu, portanto, que esses personagens assumissem reais conflitos no terceiro ato, revelando suas questões para o outro, entrando em confrontos físicos e verbais. Porém, alinhado com nossa primeira observação, o sentimento de aprisionamento entre os personagens não permitira que esses embates diretos explodissem em saídas, pelo contrário. As explosões, anunciadas também na primeira observação, não perdurariam

no terceiro ato. Os embates mais pessoais e individuais agora, sem envolver propriamente todos os personagens, desembocariam na volta à normalidade, no reajuste do problema.

O movimento de expansão voltaria à contração e o não dito retomaria seu lugar habitual.

Haveria nisso a sensação de que, mesmo diante de um embate que parece incontornável, o elo entre eles, o medo de rompê-lo, dominaria seus instintos e impossibilitaria qualquer movimento que ferisse a lógica sob a qual todos estão regidos.

O terceiro ato viria para explorar as tensões em sua máxima potência, abrindo para o espectador a pergunta: até quando resistiriam? Melhor: até quando persistiriam?

— ...
para engatar na quarta etapa

Nesse período, nós, a ficha técnica, encontrávamo-nos esporadicamente para conversar sobre o desenvolvimento do texto. Pensávamos como poderíamos começar sua abordagem e quais testes iríamos empreender na pesquisa com a palavra.

Vale dizer que o texto, apesar de alguns conceitos e desejos apontados, ainda estava em fase de esboço, aberto a sofrer múltiplas alterações e inacabado em muitos trechos, que seriam desenvolvidos de acordo com os testes nascentes da própria descoberta da cena.

Os corpos, agora, lidariam com a construção e com a apropriação de uma forma.

quarta etapa

encenação
testes de tecido / escolha do tecido

Essa etapa poderia ser dividida em duas fases: *testes do tecido* e *escolha do tecido*. No entanto, debruçar-nos-emos sobre suas convergências, a fim de compreender o conturbado percurso de encenação e adentrar no problema que será estrutural para pensarmos com objetividade essa etapa.

A primeira fase, *testes do tecido*, deu-se em um mês e meio. Investigamos possíveis escritas cênicas para o texto, desenvolvendo os conceitos pensados durante a produção do mesmo. A segunda fase, *escolha do tecido*, com duração de um mês, seria o momento para definirmos nossas escolhas e investir em seu amadurecimento por meio da repetição e da observação da cena. Entre eles, tivemos um intervalo de quinze dias.

Testes do tecido teve início após o intervalo reservado à escrita do texto-esboço, quando começamos a explorar a transposição da palavra-escrita para a palavra-ação. Experimentaríamos, nesta fase, como o recorte da janela aconteceria, como a descontinuidade, já apontada no texto, poderia ser escrita sob a forma de ação, abrindo caminho para o acúmulo dos conflitos sem fins, enfim, etapa dos testes.

Realizamos apenas uma leitura em grupo do *texto-esboço*. A construção não presumia muitos debates acerca do conteúdo, pois a dramaturgia, devido ao formato de esboço e ao estilo fragmentado, não induzia a longos desdobramentos teóricos, mas urgia por ações que lhe atribuíssem textura e compreensão. A estratégia conjecturava descobrir os significados por meio da ação e do jogo com o outro. Os atores perceberiam as possíveis intenções para o texto na simultânea descoberta das ações, no jogo entre os corpos.

Um primeiro problema surgia: a dificuldade de realizar diálogos tão curtos que pouco se desenvolviam. O primeiro ato era recheado de cenas episódicas que brincavam com a proposta de passagens e recortes. Fazia-se difícil para os atores entender, fisicamente, como agir com potência diante de cenas que começavam no meio de um diálogo e se encerravam antes de um desfecho. Como as cenas, quando surgiam na janela, eram continuidade de algum diálogo que acontecia fora do enquadramento, os atores precisavam descobrir o que vinha antes e como isso poderia afetá-los no corpo. Por mais que definíssemos os antecedentes, alguma coisa parecia faltar. O que era?

Como vivenciáramos todo um processo para a construção daquela dramaturgia, detínhamos uma lista de células, um *background*, todo um chão para pisar. As pistas, agora, porém, careciam de encontrar novos caminhos a partir da limitação que a dramaturgia propunha ao jogo. Todo o processo anterior não seria desperdiçado de modo algum, mas poderia, diante das circunstâncias redimensionadas, ruir o material construído para encontrar nova morada em um contexto criado na então presente realidade.

Poderíamos entender esse movimento processualmente como uma mudança de sentido, tomar o caminho contrário que nos levou à elaboração da escrita do texto: aberturas para descobrir os novos antecedentes e as novas tensões entre os corpos, sendo necessário reinventar a relação entre estes em um contexto reestruturado. Não podemos afirmar se esse entendimento que interpreta os acontecimentos com tal nível de desapego é produtivo ou não, mas podemos tentar compreender o problema dessa escolha.

Começamos por investigar o modo como o primeiro ato foi encenado e como foi se transformando ao longo das necessidades que se apresentavam. Queríamos entender a nossa janela. Os fragmentos e as passagens. Fizemos um buraco em um longo tecido e o esticamos, prendendo suas pontas de uma parede à outra. Estruturávamos, assim, o enquadramento que restringiria o campo de visão do espectador.

Partimos para os testes. O ponto de vista mostrou-se interessante e funcional, como um recorte no espaço. Investimos no recurso durante toda essa fase de experimentação, o que resultou em considerável erro, cujo impacto sobre o processo criativo vale ressaltar.

O recorte denunciou-se problemático e ilusório, pois realizaríamos a primeira temporada da montagem no Teatro Candido Mendes, um espaço cênico em formato de semi-arena. Isso comprometeria, obviamente, a perspectiva de alguns ângulos da plateia: não sabíamos como contemplar todos os lugares da assistência. As possibilidades eram investigadas, mas o desejo de criar um primeiro esboço-cena para o texto movia-nos. E esse objetivo fez com que adiássemos o problema. Não definíamos como seria a estrutura deste cenário e, assim, complicamos consideravelmente nossas vidas na fase seguinte.

O recurso, portanto, não funcionaria para o palco em que nos apresentáramos. Seria preciso mudar e isso acarretou um longo desmontar de coisas construídas para entender novamente o que seria esse recorte. Optamos por abrir a nossa coxia, revelando os atores. Antes, estes estavam escondidos atrás da cortina e apareciam apenas quando se posicionavam no buraco no tecido, nossa janela improvisada.

Coxia aberta, precisávamos entender o que seria feito nesse espaço agora revelado. O redirecionamento gerou intensa reverberação sobre a dramaturgia, exigindo alterações drásticas.

E este traduz um ponto crucial sobre o qual nos debruçaremos para entender a presente etapa e avançarmos em direção aos nossos problemas: o que é uma escolha?

Quando, após nosso intervalo entre a primeira e a segunda fase, voltamos para fechar e definir o espetáculo, sem dúvida, vivemos o momento mais intenso e desgastante da criação artística: era hora de escolher e de investir. A questão é que, na fase anterior, deixamos muitos buracos não enfrentados.

Nesse sentido, uma autocrítica torna-se precisa para finalizarmos esse momento e entrarmos em nossos problemas.

Cito um fragmento extenso do livro *A Preparação do Diretor*, de Anne Bogart, em que ela apresenta, sob o título *Violência*, o momento do processo criativo em que o artista se vê diante da escolha. Ela narra um episódio que viveu quando teve a oportunidade de assistir a um ensaio do diretor americano Robert Wilson:

Após uns cinco minutos desesperadores de absoluta imobilidade, Wilson levantou-se, caminhou até uma cadeira e ficou olhando pra ela. Depois do que me pareceu uma eternidade, ele se abaixou, tocou a cadeira e deslocou-a dois centímetros. (...) Em seguida, Wilson chamou uma atriz para perto de si, para demonstrar o que ele queria que ela fizesse. (...) Então ela tomou o lugar dele e copiou com precisão a inclinação e os gestos da mão. Eu me dei conta de que estava inclinada para a frente em minha poltrona, profundamente incomodada. (...) E identifiquei nessa noite a necessária crueldade da decisão. O ato decisivo de colocar um objeto em um ângulo preciso do palco, ou o gesto de mão de um ator, me pareceram quase um ato de violação. Achei isso perturbador. No entanto, no fundo, eu sabia que esse ato violento é uma condição necessária para todos os artistas. A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud definiu a crueldade como “determinação inflexível, diligência, rigor”. Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras opções possíveis. Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas “guarde isso”, eliminando todas as outras soluções possíveis. (...) A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. (2011:50)

Numa atitude de autorreflexão, perguntamo-nos se não houve um grande erro de cálculo em nosso processo. Ao adiar o momento para efetivarmos uma escolha mais afiada - mais violenta -, não estaríamos deixando escapar a oportunidade de um mergulho nas profundezas do rigor e da estruturação? Teríamos esbarrado, portanto, na dificuldade de delimitar e de entender que há fases e fases. E, deste modo, de reconhecer que existe um ponto que não admite mais espaço para testes e, sim, para escolhas. Abster-se destas escolhas não seria senão a impossibilidade de encontrar mundos?

Deixar o último mês para praticar a “necessária crueldade de decisão” complicou o nosso processo. Evidentemente, as peças já estavam esboçadas, mas não possuíam definições específicas.

Talvez, na urgência de cumprir o cronograma, perdurou-se o problema improvisadamente, na esperança de resolvê-lo no futuro. Há problemas, porém, que precisam de um fim, pois a definição irá determinar o meio para investir em uma pesquisa mais minuciosa e o meio com que o espetáculo irá se relacionar com o espectador.

A tarefa de entender novamente o primeiro ato exigiu-nos que o restante da peça fosse redescoberto. Tínhamos que tomar novos caminhos e muitos deles acabaram por não serem bem resolvidos, o que acarretou o demasiado afrouxar de sentidos no diálogo com o espectador. Sem um rigor apropriado, é curioso, o jogo torna-se livre demais.

A opção por uma cadeira no palco, milimetricamente definida, permite um diálogo com o espectador, pois cada objeto, cada ação, cada palavra realizada em cena é material sensível para quem assiste – é material contaminável. Assim sendo, parece-nos muito oportuna a reflexão de Bogart: a violência da escolha é fundamental para a criação de uma obra.

Dito isso, consideramos a apresentação das etapas que trilhamos, ainda que, nesse formato, incapazes de abarcar toda a experiência vivida, pensada. O que nos leva a elencar os problemas que nos cercaram.

dos problemas

Fracassamos. É isso. Deu. Acabou. Agora, é ter coragem ou não de seguir até o fim. Só isso. Aceitar o que está dado e seguir até o fim. Ter coragem e seguir até o fim.

**Davi,
personagem de Samuel MacDowell**

Longe Daqui é um espetáculo atravessado por problemas. Tentarei elencá-los e traçar comentários a respeito, ainda que fugazes, uma vez que seguimos com a recente produção e buscamos compreender e tatear o material erguido.

SOBRE A ESTRUTURA

_o desejo de tratar o banal

Diante da descrita metodologia de pesquisa, o processo revelou-nos uma necessidade: o desejo de investigar como uma dramaturgia poderia nascer sem se utilizar de um grande

acontecimento. As improvisações, tal como se dispunham, apontavam para este lugar desprovido de lugar. Dito de outro modo: em estado de jogo, os corpos dos atores e suas relações vetoriais desenhavam gráficos em que algo parecia estar na iminência de se revelar, mas não se concretizava. Aos poucos, fomos notando que este quase clímax que se desmanchava no ar, dando espaço a circunstâncias de mesma natureza, sucessivas, concomitantes e superpostas, apenas dispostas por núcleos distintos de personagens, elucidou-nos o que corriqueiramente ocorre nos ambientes domésticos: o cíclico banal - ou seus “quase acontecimentos” sempre propensos a retornar, tomados pela força abissal das afetividades em lance de dados.

_acúmulo de vazios eliminados

Notamos ainda que a dinâmica que nos parecia certa para a construção estrutural da narrativa, um “encher-esvaziar” em fluxo contínuo, acontecia, mas de modo outro. O esvaziar – a impossibilidade de completude ou mesmo a impossibilidade do grande acontecimento – não significava retornar ao ponto zero. Mas os reincidentes gestos frustrados, abortados ou interrompidos davam-se de forma cumulativa, tomando corpo e tornando-se sedimento para a ação. Em outras palavras, o acúmulo de vazios eliminados substituídos por novos vazios (ou fracassos) produziu uma teia de solidões - personagens que encerram em si um universo impenetrável, imutável e circular, cujos percursos esbarram-se e correm em paralelo, mas jamais se deixam atravessar, irreduzíveis em seus próprios caminhos.

_nuances inconstantes: Cassavetes

Na obra do cineasta John Cassavetes, encontramos a inspiração para o desenho gráfico da narrativa, cujas modulações ainda estamos perseguindo em sua organicidade, complexo desafio a ser compreendido no corpo, não somente dos atores, mas também das distintas camadas de enunciação em processo.

Em linhas gerais, na filmografia do diretor estadunidense, identificamos algo que já nos mobilizava: o desejo de lidar com aquelas emoções tão inconstantes: mudanças sucessivas de humor, ampliando a dimensão do humano, sem limitá-lo à codificação. O que implica dizer que nos inquietam as grandes ondas de estado que se estabelecem, mas, antes mesmo do ápice, se esvaziam, transmutando-se em novas ondas que, frequentemente, apontam para direções opostas.

Perfurados por estados-limite, os atores são obrigados a cavoucar espaços dentro de si, disponibilizando-se para o encontro com o novo. Tornam-se hospedeiros da tentativa de radicalizar estados primários que, uma vez cristalizados, devem ser descartados para a gestação do desconhecido que pode vir a nascer.

_sobre pessoas sendo pessoas

Além de nenhum grande trauma acontecer efetivamente, os personagens não fazem coisas que, particularmente, tomariam a atenção do espectador. O seu agir não daria num enredo. A personalidade torna-se enredo. Acontecem pessoas sendo o que elas são e o comportamento tece a narrativa.

_os assuntos que não se encerram acerca da obra

Da estrutura dramaturgica colhida do jogo, emergiu a abordagem temática central e seus desdobramentos: o abalo (ou, mais precisamente, a afirmação) do herói sem direção, cuja jornada é marcada pela distopia, pelo fracasso, pelo insucesso e pela perpétua impossibilidade de ser. Precário, falido e só, este sujeito contemporâneo é impelido a retornar ao lar e sempre o fará, pois sua incapacidade de direção está no estado de inércia que o mantém atado à estrutura familiar, dependente, paralítico e perdido em meio à profusão de afetos. E, neste sentido, segue. Como ato de coragem ou por pura covardia. Sua apatia aponta para a crise das instituições, dos metarrelatos e das grandes placas do pensamento ocidental. Aponta também para a falência do sujeito exemplarmente constituído. O mais ínfimo cotidiano toma proporções extenuantes a respeito da complexidade do humano e intima o espectador a uma reprogramação em ato contínuo. Também a assistência é lançada em meio à profusão de signos em crise e tenta se escorar no que consegue capturar aqui ou ali, sem sucesso.

_a teatralização do banal

Será que fugiríamos do banal ao torná-lo teatral? A partir do momento em que colocamos em cena aquele episódio, encontro ou afim, aquilo que atribuímos como banal perderia sua qualidade como tal para assumir o extraordinário enquanto potência de banal? Destituídos de respostas, mas infiltrados por perguntas, permanecemos. Em alguma medida, fomos seduzidos a encenar o banal e a perseguir, em suas fendas, interstícios e abismos, a poesia. No lugar de reduzir as questões a um substrato pleno de certezas, deparamo-nos com a força do banal em sua máxima potência: estaríamos, de fato, preparados para fugir dele? Desejaríamos esta condição para além da arte? Ou tornar banal não seria senão a possibilidade incorruptível de tolerar a vida?

_a descontinuidade infinita

Conforme mencionado, cada personagem possui um fluxo ininterrupto de estados que o invade em solidão perpétua. Trata-se de uma existência posta em convívio de outras, cujas relações evidenciam esterilidade, ausência de escuta e incomunicabilidade.

Do outro lado, encontra-se o espectador. Não mais amparado. Se este busca a filiação a uma trama dentro da trama ou mesmo à jornada de um dos personagens, enfrenta alto risco do elo se partir. Qualquer tentativa de captura do sentido primariamente reconhecível, condizente aos padrões da lógica e da coerência linear, consiste em leviana pista que o conduzirá ao desamparo e à perdição.

_um espectador de cinema

Segundo relatos do público, há duas possibilidades de se travar diálogo com o espetáculo, ambas associadas à linguagem cinematográfica: 1) a construção narrativa pode ser entendida como um único plano sequencia, no qual o *voyeur* assiste aos “quase acontecimentos” que se pulverizam, metamorfoseando-se em cena, e pouso sua atenção de forma seletiva; 2) a mesma narrativa pode ser tomada por videoclipe, cuja edição entrecortada, fragmentária e polifônica impele o espectador a realizar seus próprios agenciamentos, propondo uma leitura bastante particular. Nas duas opções, a assistência

assume-se como agente produtor de sentido, portadora de uma perceptibilidade autoral e autônoma.

_além do concreto

Uma provocação frequentemente lançada aos atores consistiu em instigá-los a *não dizer* por meio do *dito*. Como poderiam extrair da linguagem os seus silêncios, abismos e fendas, propondo um sistema polissêmico que, por sua vez, provocaria a assistência ao contínuo da reprogramação de signos? A escritura, neste caso, instala-se muito além do concreto da dramaturgia (uma vez que esta é composta por coisas empilhadas que poderiam facilmente ter seus substitutos sem prejuízo), mas, sobretudo, no corpo dos personagens, daquelas pessoas sendo pessoas, personalidades formadas por complexos antecedentes nem sempre aparentes. Sendo assim, a tensão entre os binômios manifesto/não-manifesto, legibilidade/ilegibilidade, tangível/intangível de forma alguma deveria traduzir-se por hermetismo, mas por aberturas e por verdadeiros clarões que somente poderiam se dar sob a atitude autônoma do espectador. Mas a dosagem entre o que deve ou não ser entregue ao público ainda é algo a ser entendido pelo grupo. Afinal, como esconder, mas entregar o necessário à fruição estética do espectador? É imprescindível a compreensão lógica da história ou a percepção sensível dos fatos coloca-se como possibilidade? Até onde devemos, com informações, cobrir ou deixar a descoberto? O espectador precisa receber a obra emoldurada para fruir aquilo que assiste ou pode ele fruir dando àquilo sua própria leitura?

SOBRE ATUAR FRAGMENTADO

_os objetivos múltiplos

Além das diversas aberturas que o texto contemporâneo suscita, também a escolha por linguagens e por registros de atuação distintos contribuiu para confundir e para tornar ainda mais complexa a pesquisa do ator de *Longe Daqui*. Especialmente, trabalhamos com três camadas: o drama, o lírico e o épico. Apesar das nuances que cada uma delas propõe e da evidente compartimentação, o ator, do início ao fim, deveria alimentar um fluxo interno próprio de seu personagem, sem rupturas ou descontinuidades. Talvez tenha sido este um dos maiores desafios. Como atuar fragmentado em ininterruptão? Quais seriam os acessos que o artista deveria dispor dentro de si para não representar estados vindos de fora ou para não assumir formas cristalizadas em seu corpo? Sem contar que a dramaturgia primordialmente partida exigia uma disponibilidade do ator semelhante à de um bailarino, componente de uma coreografia, que só podia ser dançada por um só corpo: o corpo formado pelos corpos de oito atores. Como cumprir marcas, sem que estas apareçam, tendo suas ações plenamente preenchidas, entendendo, ainda assim, o próprio corpo como apenas uma partícula do todo? Como reconhecer a batida individual sem deixar cair o tempo-ritmo do grupo que, inevitavelmente, será distinto a cada apresentação? Como descobrir todas estas sutilezas em uníssono, sem que um único elemento destoe do coro e ainda ter a capacidade de compreender quando é necessário o descolamento do mesmo para que a dança daquele dia seja um acontecimento? Talvez, aqui, inscreva-se o grande acontecimento do projeto.

sobre a dramaturgia do ator

Ainda que os atores partilhem de uma mesma formação acadêmica, o Curso de Teatro da Universidade Candido Mendes, cada qual foi instigado a se posicionar de forma autônoma, estando o artista livre para fazer uso do instrumental técnico pessoal. Em termos de estímulos para a criação, evidentemente, caminhos foram propostos, conversados e trocados, bem como jogos dispunham diretrizes, mas não houve a delimitação de um território comum para a construção dos personagens. Diante da complexidade da já mencionada atuação partida, disposta por múltiplos objetivos dos quais os profissionais deveriam dar conta, deparamo-nos com atores em crise.

Criatividade a mil, as primeiras etapas do processo correram bem. O elenco colocou-se em plena disponibilidade para o trabalho, o que gerou férteis discussões temáticas, em tese e em cena. Era interessante observar como cada brincante se apropriava das provocações e as transpunha segundo perspectivas tão pessoais. Subjetividades apareciam. Destas, nasceu o texto e, curiosamente, o problema do ator.

O texto, que poderia vir como um dispositivo tranquilizador - afinal, tínhamos um guia após intenso processo de improvisação -, trouxe o vulnerável. Se, antes, o ator se apresentava confortável nos exercícios, precisou de um tempo para se reestabelecer e voltar efetivamente à situação de jogo. A escrita produziu um engessamento naqueles corpos que já não sabiam como agir. E nada disso estava no *script*.

distâncias entre ir e vir

Mas o que acontecia se personagens, relações, estrutura, enredo, absolutamente tudo vinha das provocações trazidas pelos atores? Onde a coisa teria desandado? De repente, um texto colocava-se para os atores sem os atravessar, como um estímulo invasor vindo de fora. Alguns começaram a se sentir incomodados com o uso dos próprios nomes em cena: “Neste personagem, não me encontro exatamente”; “Não habitamos o campo da performance - ou habitamos?”. Agora, cheios de perguntas, notavam que, de fato, distâncias dispunham-se entre ator e personagem. “Sim, há personagem. Talvez, sempre tenha havido”. Mas como recuperar certas intimidades ou acessar outras em função das novas relações propostas?

Não apenas o personagem chegou para o ator de modo estranho, mas: uma janela, a disposição espaço-temporal em três camadas (o drama, o lírico e o épico, conforme já mencionado) e três atos (a jornada de um dia), a movimentação em certa medida coreografada, a inconstância de estados. Tudo isso veio a reboque de um texto. E a consequência, sob a forma de desconforto, marcas e representação.

a questão da representação

O elenco recebeu o texto e os demais estímulos. Todos nascidos de uma mesma matriz. Mas após desfrutar de curto período de férias, retornou ao lar e se viu obrigado a representar coisas porque nada mais era natural. Em paralelo, chegavam figurino, cenário e luz. Como se deixar atravessar pela devolução da equipe de criação? De que maneira esta equipe poderia instigá-los a criar outra vez com as novas informações? Via-se enrijecimento nos corpos dos atores, que buscavam cumprir marcas, atingir estados primários. A palavra descia estrangulada. Os atores experimentavam

certamente, mas algo soava indecifrável e inorgânico. Apesar das incessantes conversas acerca do entendimento do processo, teria faltado a tal unidade aludida anteriormente: apontamentos muito precisos dos caminhos a serem percorridos por cada um? Para a equipe de criação, ainda que também em processo de descobertas que só poderiam se dar na relação com o outro, as diretrizes pareciam mais claras. Mas caberia a nós o gesto incisivo sobre o trabalho do ator? Ou este deveria, sob exaustivas provocações, investigar os próprios desejos? Neste ponto, faz-se cristalino: ainda estamos entendendo o espetáculo.

_de volta à dramaturgia do ator

“Penso: preciso entrar em cena para fazer tal coisa, mas, neste trabalho, não sei que coisa é essa. Ela me escapa, foge de mim”.

“Não há urgência em solucionar um problema. Talvez até haja, mas, constantemente, é interrompida por outra necessidade”.

“Devo fazer uma análise psicológica do meu personagem?”.

“Sinto falta de um estudo de mesa”.

“Não entendo o motivo de transitar de um espaço a outro: devo buscar motivações internas ou apenas fazê-lo?”.

“Como jogar um pique sem conhecer suas regras?”.

Dúvidas em torno da construção do personagem fizeram-se recorrentes. Ainda o são. Apesar de estabelecida uma linguagem estilística comum, também aqui a equipe de criação deveria ser mais assertiva ao estabelecer balizas? Ou tal demanda estaria a cargo do ator em seu processo individual de criação? Por outro lado, destituirmo-nos desta responsabilidade não seria senão um modo de absolvição da culpa, justamente por não determos respostas precisas com relação à questão da representação? O fato é que esbarramos na representação e falhamos.

SOBRE O TEMPO E O ESPAÇO

_sobre condensar o tempo no espaço

Ensaivávamos com o auxílio de uma janela improvisada. Perseguíamos o estranhamento através da moldura. Mas o recorte seria apenas uma fatia do banal. Não exatamente uma fatia de vida. Porque, sim, desejávamos o artifício e tudo o que o banal enquanto potência de teatralidade nos possibilitaria. Mas sendo teatro, interessava-nos, antes de tudo, a vida. Talvez tenha ficado confuso e o é. Porque se confunde com ilusão a própria vida na arte. A vida pode ser realista, expressionista, simbolista, surrealista. Desde que conserve desejos: ativos mobilizadores das mais diversas espécies e origens. E escolhemos uma estrutura em que pudéssemos brincar com estes agentes, resguardando a sua poesia: compartimentamos o palco entre drama, épico e lírico.

Neste sentido, a janela delimitava o espaço dramático. Ali, estaria aparente um fragmento do ato contínuo. Mas para que o espectador pudesse capturar para além do

visível, seu antes e seu depois, era necessário que os atores carregassem os batimentos cardíacos dos personagens e bombeassem internamente suas relações do início ao fim do espetáculo. Assim, tínhamos uma janela. E o que fazer com o restante do palco?

Se a vida, em nosso projeto, encontra-se justamente na implosão dos signos já estabelecidos, neste racha linguageiro que propõe um descompasso entre aquilo que mostra e aquilo que é, optamos por trabalhar na fenda do realismo. De forma alguma, negá-lo. Mas, ao contrário, partir dele e tentar sua radicalização. Até que, por excesso de real, deparamo-nos com um possível recurso de teatralidade: condensar, no espaço, tempos simultâneos, atravessados por múltiplos corpos em relações paralelas. Um jogo de composições assintáticas e agramaticais que, portanto, refutariam a lógica cartesiana, mas, com suas partes empilhadas, contribuiriam para o avanço do drama. Nasceu, aqui, o épico e o lírico.

_o nosso tempo

Quantas vezes pegamo-nos numa imensidão de informações paralelas, cruzadas, providas de alto índice destrutivo, mas conseguimos construir armaduras que nos protejam de sentir em demasia? Em certa medida, anestesiemo-nos dos excessos da vida, tornando-a banal, naturalizando seus conflitos de modo a suportá-la. E, assim, maquiemos suas circunstâncias e seguimos.

Mas o mesmo mecanismo serve à arte? Ou a arte existe também para que possamos colocar automatismos e sonambulismos da rotina em questão? Para o bem ou para o mal, *Longe Daqui* propõe um cansaço. O espectador sai cansado após a duração do espetáculo. E, entre outros motivos, graças à falta de compostura da montagem. O descomedimento está no caos, mas também no silêncio. Se o espectador coloca-se afeito à tentativa de captura do grande segredo, ainda pior para ele.

Mesmo sem catarse, quantas tragédias gregas atingem a zona do banal? Todas elas, poderíamos arriscar. Mas a sensação de cansaço, ou mesmo de mal-estar diante do trabalho em questão, talvez não seja uma espécie de catarse reprimida, engasgada, presa?

conclusão

*_sobre a necessidade do prato – o que preciso não me chega
e o problema da liberdade*

No espetáculo, o personagem interpretado pelo ator Rafael Rodrigues pede incessantemente aos demais que lhe entreguem um prato para que coloque a carne já assada. Ninguém responde ao pedido. O prato não é considerado e, em seguida, é esquecido - até mesmo o personagem que tanto o desejava deixa de pedir. Por fim, quando não há mais a necessidade do objeto e quando sequer existe a solicitação, sua mulher lhe entrega um prato.

Será que há conclusão para tantos problemas? As perguntas extrapolam o papel e nos intimam a voltar aos ensaios. Retornar à memória do processo vivido, reconhecendo suas fragilidades, produz a necessidade de buscar novamente o prato. Ir para a sala de ensaio e se deparar, mais uma vez, com a cena, ver o que ela nos dirá e, quando todas as necessidades do agora nos atravessarem, provavelmente, esquecer que estávamos procurando um prato. Quem sabe, assim, a cena não aparece?

A metáfora, apenas um rabisco vacilante exposto num horizonte de incertezas, aponta, ao menos, para como tudo começou. Voltemos às perguntas originárias: o que a geração dos anos 80/90 teria repercutido no mundo? O que *nós* fizemos até aqui? O que *nós* construímos e para onde estamos indo?

Poderíamos pensar que a aparente letargia que nos paralisa e que a quantidade exorbitante de problemas que nos impedem de alcançar um simples prato refletem signos pertencentes a esta geração propriamente. Uma possibilidade. Mas não estaria, justamente, no âmbito da inabilidade, da inadequação e da apatia, o princípio do grito? E se nada disso ainda se faz aparente sob a chancela da arte bem comportada, restringimos o olhar: o princípio do movimento pode estar na iminência de.

É provável que o que se propõe como questão na experiência relatada, reinventada aqui, trate-se de uma tentativa de limitar o máximo da superfície ao espectador, revelar-lhe apenas uma ponta mínima do *iceberg*, a fim de que este mergulhe para perceber, por conta própria, a imensidão de problemas que ali estavam escondidos. Talvez, a turbulência impeça sua visão, nuble a possibilidade de compreensão e instaure o caos, gerando, ao contrário, um sentimento de distanciamento.

Talvez, o nosso desejo inscreva-se, de algum modo, naquilo que o autor Julio Cortázar propõe como realismo: “essa alquimia profunda que, mostrando a realidade tal qual é, sem traí-la, sem deformá-la, permita ver por baixo as causas, os motores profundos, as razões que levam os homens a ser como são ou como não são em certos casos.” (2015;154)

Talvez... A abertura de tantos problemas, sem que cheguemos a qualquer solução, não os torna descabidos ou despropositados, mas nos aponta direções. Se algumas de nossas incertezas, mesmo que imprecisas, demonstraram caminhos mais assertivos na experiência em si, compartilhar o problema tornou-se um modo ainda mais potente para o diálogo. A proposta considera ampliar a questão de modo que esta toque a sensibilidade do espectador/leitor – convidando-o à reflexão e ao experimento autônomo.

Vale ressaltar que o teatro não possui um fim enquanto processo e que a continuidade de um espetáculo lhe permite renovações. Um pensamento ativo sobre a criação considera sua constante transformação, exigindo de nós, artistas, o não menor esforço de perceber o momento da escolha e o momento dos testes.

Bem possível que, como primeira empreitada, a temporada de estreia de *Longe Daqui* tenha privilegiado um instigar seus artistas à abertura de espaços dentro de si: o acesso a zonas intranquilas, instáveis, incertas. Mas ainda que o dia de hoje não se reproduza no amanhã, a roda começou a girar. Não houve a necessidade da repetição milimétrica das ações de uma apresentação para outra, o que pode ser considerado mais um problema.

Mais um apenas... Da direção, antes de soarem os três sinais, a seguinte regra: divirtam-se e experimentem, daqui de fora estaremos observando, pensado com vocês para onde iremos e o que faremos.

Será que estamos esperando por um prato que não será entregue?

Vale o risco de pedir.

bibliografia

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**. Sala Preta, São Paulo, n. 9, p. 235-246, 2009.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Perspectiva, São Paulo, 1976.

CORTÁZAR, Julio. **Aulas de Literatura**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2015.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. Martins Fontes, São Paulo, 2011.