

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



***ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO EM POÉTICAS
PERFORMATIVAS: A CONSTRUÇÃO DA
SUBPARTITURA NO ESPETÁCULO O DIÁRIO DE
GENET***

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Rafael Medrado Guimarães

Amadora, Outubro/ 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

***ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO EM POÉTICAS
PERFORMATIVAS: A CONSTRUÇÃO DA
SUBPARTITURA NO ESPETÁCULO O DIÁRIO DE
GENET***

Rafael Medrado Guimarães

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, professor adjunto da área de Teoria da ESTC/IPL e co-orientação da Professora Doutora Eugénia Vasques, professora jubilada do Departamento de Teatro da ESTC/IPL.

Amadora, Outubro/ 2019

“Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível”
(*Gilberto Gil*)

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação de mestrado contou com importantes inspirações, participações, inquietações, encontros e incentivos de pessoas sem as quais não teria sido possível tornar realidade este trabalho e a quem sou profundamente grato;

- À Professora Doutora Eugênia Vasques, pelo carinho, cuidado e por ser sempre a lembrança de um entusiasmo artístico para além da vida.
- Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, pela condução, acolhimento, mentoria e conselhos ao longo do processo.
- Ao Professor Diogo Bento, por todo o apoio ao longo do mestrado.
- Às ATeliê voadOR Companhia de Teatro, por me apresentarei um novo sentido de teatro.
- Ao amigo, Diretor e mentor Djalma Thürler, por me dar as bases fundamentais à minha pesquisa acadêmica e artística.
- Ao amigo e colega Duda Woyda, por ser o olho de fora para quem eu sempre encontrei as respostas das minhas ações em palco as quais se transformaram em objeto desta pesquisa.
- À minha querida amiga e encenadora Sônia de Britto, por me apresentar o mundo do Teatro.
- À minha querida amiga e colega Juliana Tavares, por ser um dos melhores presentes que este mestrado me deu.
- À minha grande amiga Lorena Calliman, por ajudar na revisão deste trabalho.

E deixo um agradecimento especial à minha família: a minha grande mãe, Laudelina Medrado, por ser base, chão e céu de tudo em que existo, ao meu imenso pai, Caetano Guimarães pela mão inesperável e imprescindível na condução deste caminho chamado vida. Pelo meu irmão Vinicius Medrado, por ser a minha grande inspiração. a minha Luana Bistane, por ser a dona eterna do meu coração.

Por fim, este projeto é dedicado aos meus pares, todos amigos e colegas atores, que ontem e hoje formam o barco por de eu navego as águas dos sonhos e me conduzem ao incomensurável mar da Arte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. Paradigmas de um ator contemporâneo.....	13
2. O percurso desta dissertação.....	17
CAPÍTULO 1 – A CENA CONTEMPORÂNEA.....	20
1.1 – O performativo e o pós-dramático.....	29
1.2 - Teatralidade e Anti-teatralidade.....	36
1.3 – A materialidade.....	40
1.4 – A crise da representação.....	43
1.5 – A atuação performativa.....	54
CAPÍTULO 2 – PRÉ-EXPRESSIVIDADE E COMPONENTES NÃO VISÍVEIS DO TRABALHO DO ATOR.....	63
2.1- A partitura.....	67
2.2 – A subpartitura.....	70
2.3 – O cavalo inútil de Barba.....	75
CAPÍTULO 3 – A POÉTICA DE UMA CENA	77
3.1 – Da Metodologia.....	77
3.2 – Da <i>ATeliê voadOR Companhia de Teatro</i>	80
3.3 – Da ética de cena.....	84
3.4 – Da arte da cena.....	88
CAPÍTULO 4 – PENSANDO OUTRAS OBRAS.....	93
4.1 – <i>A alma imoral</i>	93
4.2 – <i>Os Sonetos de Shakespeare</i>	96
CAPÍTULO 5 – A ANÁLISE MATRICIAL.....	100

	6
5.1 – A fonte primária.....	100
5.2 – Os elementos de criação.....	101
5.3 – Os procedimentos de confecção.....	102
5.4 – A matriz criativa.....	103
5.5 – As combinações de execução.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
BIBLIOGRAFIA.....	115
ANEXO A – Texto do espetáculo <i>O diário de Genet</i> de Djalma Thürler.....	123
ANEXO B – Texto do espetáculo <i>Salmo 91</i> de Dib Carneiro Neto.....	138
ANEXO A – Texto do espetáculo <i>O melhor do homem</i> de Carlota Zimmerman.....	165

RESUMO

A pesquisa proposta tem como foco a reflexão teórico-prática acerca dos procedimentos de criação e formalização do trabalho técnico do ator no que convencionou-se chamar “cena contemporânea”, através da análise do processo de montagem do espetáculo *O Diário de Genet*, da *ATeliê voaDOR Companhia de Teatro*. O estudo parte dos questionamentos práticos e das congruências teóricas, realizadas no campo relativo à atuação dos referidos trabalhos, para analisar a operação dos elementos componentes nos processos de preenchimento e justificação da subpartitura do ator com foco nas experiências com características alinhadas ao que Josette Ferál define como *teatro performativo*.

Palavras-chave: Atuação, Teatro, Contemporâneo, Performativo, Subpartitura.

ABSTRACT

The proposed research has as a spotlight the theoretical-practical reflexion on the creative and developmental procedures of a technical work from the actor, suited to be called a “contemporary scene”, through the analysis of the setting up installation on the performance *O Diário de Genet*, from ATeliê voaDOR Companhia de Teatro. The study’s construction basis is on the practical questioning and the theoretical consistency, which are presented on the fields of acting in relation to the referred works, to come in terms with the investigation on how the component elements function within the fulfilling and justifying courses and processes on the actor’s subpartiture, focusing on the experiences with the features that are aligned to what Josette Ferál defines as performative theater.

Keywords: Acting, Theater, Contemporary, Performative, Subpartiture.

INTRODUÇÃO

“Toda pesquisa, qualquer uma que seja, emerge da observação de um ou outro dos três universos, com relação a algum fenômeno surpreendente, alguma experiência que ou o desaponta uma expectativa ou interrompe algum hábito de expectativas do investigador.”

(Charles Peirce)¹

O ator, elemento presente no coração do acontecimento teatral, está no centro da encenação como vigoroso conciliador das entidades componentes do fenômeno cênico. Foco de questões referentes tanto às implicações da ordem da mimese quanto ao estatuto da própria Arte, o ator é alvo de atenção e estudo desde a criação do próprio Teatro. Embora a fortuna epistemológica teatral reconheça a relevância preponderante que o intérprete possui no ato cênico, poucos são os estudos atuais que se debruçam sobre o trabalho consciente do ator sobre si mesmo, sobre os procedimentos e técnicas de articulação do seu mecanismo interior para além das teorias. A área de investigação em que o conhecimento pode conferir uma análise detalhada da técnica do ator na cena contemporânea tem se revelado escassa quando comparada aos estudos dedicados a outros elementos do ato teatral. Ainda assim, as pesquisas empreendidas sobre a atuação parecem não favorecer o reconhecimento de elementos consistentes, de materiais concretos e palpáveis de representação, especialmente quando se trata do campo que compreende o teatro contemporâneo.

Para além das correntes cientifizantes que marcaram as tendências teatrais do final do século XIX, e que influenciaram consubstancialmente a tradição da formação do ator, a pluralidade fragmentária da cena contemporânea, que emerge de territórios híbridos e miscigenados de manifestações artísticas – música, dança, artes plásticas, cinema, teatro e novas mídias –, parece ter diluído os princípios ligados aos sistemas e modos de representação – à ideia da técnica de atuação. A teórica e pesquisadora francesa Odette Aslan demonstra esta defasagem epistemológica mesmo na fase

¹ Charles Peirce em *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 1958, 6: p. 469

pedagógica, uma vez que, à sua ótica, a formação tradicional do ator ainda é subordinada ao “patrimônio clássico”, e que por ainda permanecer inabalável em seus princípios, só progride nas particularidades da fase de realização (*O Ator no século XX*, 2010).

Sob esta perspectiva, o presente estudo pretende refletir sobre o trabalho do ator no teatro nomeadamente *performativo*², seguindo para isto as teorias de Josette Féral (2008) a respeito da sua concepção de *teatro performativo*. Seguimos ainda os passos de Matteo Bonfitto (2013) cuja pesquisa contribui para relacionar vetores que apontam tensões e territórios de sobreposição quando observados os procedimentos de criação no campo da atuação contemporânea. Mais precisamente, pretende-se examinar a articulação de elementos pré-expressivos do trabalho do ator nas práticas de atuação inscritas em fenômenos cênicos cujas narrativas fogem à tradição da mimese psicológica e da retórica das emoções. Para tanto, nesta pesquisa analisa-se as implicações que os novos modelos de criação cênica incidem sobre o ator e sobre os processos de atuação que fogem à tradição da mimese psicológica e da retórica das emoções. Essas implicações serão examinadas através da análise de trabalhos artísticos, de maneira a envolver o exame de experiências vividas em primeira pessoa – no âmbito da criação e construção do espetáculo *O diário de Genet* - e obras produzidas por outros artistas, em dinâmicas de conexão ou conflito com a tradição teórica da Arte do ator.

A escolha dos trabalhos referidos dá-se pelas relações de tensões³ e distensões entre os modos de criação e atuação experienciados em cada trabalho. Mais especificamente, pela observação de estarem estas experiências situadas reconhecidamente em zonas de fronteira entre o teatro e a performance. Os outros experimentos (obras realizadas por outros artistas) são trazidos em conformidade com o reconhecimento de características similares e

² Para Josette Féral, a cena contemporânea é efeito da miscigenação de gêneros e linguagens, numa manifestação teatral fortemente contaminada pelas características da performance: a ação cênica enquanto evento, o “jogo” da cena enquanto a própria cena (e, portanto, a *autoreferencialidade* como componente semiologicamente presente) e o ator enquanto *performer*. (FERAL, 2008).

³ Matteo Bonfitto, em *Entre o ator e o performer* (2013), opta por *imbricações* para, no lugar de “tensões”, referir-se às articulações de sobreposição entre os fluxos e intensidade presentes nos processos de construção de produção de sentido e significado no trabalho do ator (2009).

condições análogas às experiências enfrentadas por mim no âmbito construção da referida *dramaturgia do ator*. Além de contribuir para a reflexão do tema em questão, a inserção de tais obras colabora para elucidar relações de separação epistemológica entre o objeto de pesquisa e o sujeito de análise que porventura pode vir a suscitar no decorrer deste exame.

É prudente, pois, fazer-se clara a noção de que, à recusa de uma possível orientação cientifizante⁴ e alimentada com o intuito audacioso – e, ao meu ver, ingênuo - de sugerir alguma “Teoria do Ator”), o objetivo deste estudo é, antes de mais nada, o de contribuir para desenvolver uma consciência sobre o trabalho do ator, sobre os elementos e mecanismos que estão envolvidos nos alicerces do seu trabalho artístico, visto que:

Há poucas publicações sobre o trabalho do ator. Ele mesmo, geralmente, explica mal o seu processo de pesquisa, a utilização consciente de seus meios de expressão. Quando escreve memórias, limita-se a contar casos. Não consegue reconstituir detalhadamente o itinerário que seguiu para construir um papel difícil. (ASLAN, 2010: p. xvii)

Uma vez nesta esfera, esta pesquisa pretende fazer um recorte epistemológico em torno das especificidades que envolvem os processos de preenchimento e justificação da subpartitura do ator (PAVIS, 2015)⁵, sobretudo no âmbito da construção de seres ficcionais que não dispõem de uma coerência ou unidade psicológica, a partir da reflexão prática das experiências teatrais referidas.

Frente os recursos e instrumentos oferecidos pelos sistemas de atuação utilizados pela retórica do teatro tradicional⁶, a missão que orienta este estudo incide sobretudo no estudo do material que precede e sustenta a construção

⁴ Na sequência do pensamento positivista *comtiano* de causa e efeito, as convulsões teatrais naturalistas precederam as aspirações científicas no Teatro, como é o exemplo dos experimentos naturalistas de Constantin Stanislavski (1863-1938) (VASQUES, 2005).

⁵ O conceito de “subpartitura”, forjado inicialmente por Eugênio Barba em *A canoa de Papel* e revisado por Patrice Pavis em *Dicionário do Teatro* (2015), é o elemento fundamental deste exame.

⁶ Tanto o dramático, quanto o épico.

criativa do ator a partir das circunstâncias de duas condições da compreendidas na cena contemporânea: a *crise do drama*⁷ e a *crise do personagem*⁸. Ambos os conceitos se refletem nas respectivas perspectivas de e Jean-Pierre Sarrazac (2012) - e a sua concepção de *crise da mimese* – e Robert Abirached (2011) - com o seu estudo proposto à ideia da diluição dos personagens ficcionais.

Vale ressaltar que, este trabalho levou em especial consideração a instabilidade que a mimese, notadamente, se expressa na cena performativa, como sugerem os estudos propostos por Érica Fisher-Litche (2019). Diante disto, este exame empenhou-se em investir na coleta de vestígios que possam favorecer uma reflexão teórico-prática relacionada aos modos e processos de criação do ator. A partir de uma reflexão fenomenológica, pretende-se aqui averiguar quais os paradigmas enfrentados pelo intérprete diante da relação “*saber-fazer*”⁹ no campo da atuação performativa, e quais procedimentos o ator recorre (ou pode recorrer) a fim de articular elementos expressivos diante das diferentes formas de ficcionalização, até mesmo quando da ausência dessa última.

Esta investigação se debruça, portanto, sobre o ato da criação do ator de maneira a considerar o pensamento teatral ligado à *práxis* a partir do reconhecimento da relevância da produção teatral na qualidade de pesquisa e da pesquisa como prática do teatro. Para isto, lança-se a examinar uma “teoria da prática”, ou seja, a não valer-se da teoria apenas como forma de mediação conceitual da experiência, mas também como ferramenta para amplificar o *devir-cênico* em um *devir-epistemologia*.

⁷ Jean Pierre-Sarrazac, no seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, alude sobre a crise da narrativa do drama, a deslocar pressupostos Aristotélicos-hegelianos cruciais na tradição do Teatro como a diluição da *Ação* (de onde vem residir o fundamento da mimese), e a supressão ou desaparecimento da *Fábula*. (2012).

⁸ Robert Abirached, em *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011).

⁹ Faz-se necessário salientar que esta proposta se difere de qualquer tentativa que possa sugerir um “*como-fazer*”. Por sua vez, “*pensar o fazer*” adquire o status principal na orientação do curso deste estudo.

Paradigmas de um ator contemporâneo

“Os diretores explicam com talento o que querem obter, o que é preciso para uma peça; interessa a eles apenas o resultado final. Eles criticam, indicando ainda o que não se deve fazer, mas ‘como’ obter o desejado é coisa que ninguém diz.”

(Constantin Stanislávki, *Minha Vida na Arte*, p 81)

Em 2012, depois de atuar no espetáculo *Salmo 91*¹⁰, realizado pela *ATeliê voadOR Companhia de Teatro*, recebi um duplo convite: ingressar no grupo como componente fixo e integrar o elenco de uma nova montagem, o espetáculo *O diário de Genet*¹¹. O espetáculo consistia na última produção de um projeto maior chamado “*Trilogia sobre o Cárcere*”, e anteriormente à sua construção, havia sido pensado para ser uma obra teatral baseada no romance *O diário de um ladrão*, do escritor francês Jean Genet; uma construção teatral a manter os códigos, convenções e personagens afinados à trama do romance, com a ficção (ou à sua *autoficção*) como elemento centralizador da encenação. Entretanto, a medida que os primeiros estudos foram tomando força, princípios e conceitos que orientam as matrizes estéticas e políticas da grupo protagonizaram o processo de criação artística alterando a estrutura criativa para um processo o qual o romance servir-se-ia não mais como estrutura básica fundamental dramática, mas como referência à outras “vozes” que, à luz da contemporaneidade, ajudariam a ouvir/traduzir/situar/[re]significar/explorar outros pensamentos, sensações e conceitos que fugiam (ou complementavam) à obra literária.

Se em *Salmo 91* a construção cênica foi pautada pela subjetividade do universo ficcional de dez personagens, por meio de dez monólogos, todos eles reconduzidos à fábula e ao relato em conformidade com a atmosfera garante de

¹⁰ *Salmo 91*, escrito por Dib Carneiro Neto, uma adaptação do romance Estação Carandiru de Dráuzio Varela para o teatro.

¹¹ *O Diário de Genet* é um mergulho no pensamento político do escritor francês Jean Genet.

uma semântica psicológica e verossímil à história do romance ¹², *O diário de Genet* assumiu o “ato performativo” como poética condutora da encenação, trazendo consigo os seus procedimentos técnico-artísticos para servirem de *material*¹³ de criação e construção. A partir de dispositivos que acompanham os novos modelos cênicos contemporâneos como a *colagem* e *montagem*, a ausência de *fábula*, estrutura não linear do texto, e conseqüentemente a ausência de cânones dramaturgicos como conflito, catástrofe, peripécia, clímax, desenlace e principalmente a inexistência de personagens, o processo de construção foi assumindo características anti-teatrais e me convidou a negociar dilemas iminentes na atuação. Os princípios de atuação, os procedimentos mais tradicionais de construção do ator não mais satisfaziam o meu processo de criação, as circunstâncias e os elementos oferecidos a mim pelo texto e pela direção não correspondiam aos modos de atuação tradicionais. Logo um dilema tornou-se o foco do meu trabalho peça-chave desta pesquisa: *Como o ator/performer pode preencher e justificar internamente a construção das suas ações, uma vez que o próprio estatuto da ação cênica é posto à prova? Como compor materiais que sustentem a criação do ator, uma vez que a ausência de linearidade e de personagens (que pressupõem fundamentos de unidade e coerência; sujeito e objeto), a qual atenta especificamente contra o devir da noção stanislavskiana, presente desde Diderot, passando por Grotowski, Meyerhold, Barba entre outros artistas teóricos?*

Em tese, a partir de 1880, e mais aproximadamente entre a virada dos séculos, o surgimento do encenador como pilar criativo da poética teatral contribui para a expansão da reflexão teórica e da pesquisa cênica voltadas ao Teatro, à sua engenhosidade, mas também à técnica do ator. Tributárias sobretudo da reforma naturalista, que ambicionava um realismo científico (VASQUES, 2003), as metodologias pedagógicas e criativas, nascidas de convulsões teóricas oriundas do pensamento teatral voltado ao trabalho do ator

¹² Baseado no romance *Estação Carandiru*, Dib Carneiro Neto criou o texto de *Salmo 91* a contar a história de dez detentos do pavilhão 9 do antigo presídio, que empresta nome ao romance, onde oficialmente 111 foram assassinados. A narrativa baseia-se numa estrutura de dez monólogos os quais, por sugestão do autor, devem ser feitos por 5 atores, de maneira que cada ator compõe 2 personagens.

¹³ Tratarei desse tema mais adiante.

apontam a pesquisa para o permanente desafio do intérprete quando da sua construção e execução criativa. A epígrafe que abre esta seção convida a partilhar, por autoridade e mérito teórico, a constatação de problemas de ordem de prática do ato representacional vivida pelo ator, diretor e teórico russo Constantin Stanislávski, reconhecido por sistematizar, seguramente, uma das mais significativas técnicas de atuação – o *Método das Ações Físicas* - durante o seu trabalho em *O Cavaleiro Avarento*, de Púschkin em 1888.

Um século depois, sob a luz de outras perspectivas técnicas e filosóficas, a problemática que tange a relação entre teoria e prática permanece como território pouco estável de conhecimento. Os obstáculos em executar as ideias parece ter sido um desafio frequente na jornada do ser humano desde o desenvolvimento do Pensamento pela filosofia. A respeito das artes, e mais precisamente do Teatro, a passagem da consciência teórica para a consciência prática não apresenta sinais de que possa existir um percurso seguro garante de uma eficiência na relação entre as duas categorias. Paulo Autran – ator e importante referência brasileira no campo das artes cênicas – diante das suas dificuldades quanto ao entendimento (e execução) do *distanciamento* épico brechtiano, durante o seu desempenho em *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel¹⁴, declara:

Quando fiz o espetáculo em São Paulo, Alberto D’Aversa, grande teórico de teatro, escreveu em sua crítica que a interpretação mais brechtiana que ele tinha visto na vida era a minha, do discurso do Marco Antônio de Shakespeare. Coisa que não tinha passado pela minha cabeça em hipótese nenhuma. Então eu percebi: como fiz o discurso não com as emoções do Marco Antônio, mas sim com as de um personagem de hoje querendo falar politicamente, talvez isso tenha provocado o tal distanciamento (sic). Agora, eu não sei, absolutamente, em que consiste o distanciamento.¹⁵ (AUTRAN

¹⁴ Escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel em 1965, após o golpe militar no Brasil, a peça lançava-se a traduzir o inconformismo da nação perante o arbítrio e a repressão do regime militar. Na obra, colagens de textos de diversos autores como Sócrates, Abraham Lincoln, Cecília Meireles, William Shakespeare, Martin Luther King, Vinícius de Moraes, Jesus Cristo, Anne Frank entre outros, montados para serem interpretados por 4 atores. Na ocasião: Paulo Autran, Nara Leão, Tereza Rachel e Oduvaldo Vianna Filho.

¹⁵ Paulo Autran em depoimento a Eraldo Rizzo em 26-3-1991, presente em *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislávski, segundo Kusnet*. Editora Senac São Paulo. 2004.

apud RIZZO, 2004: p.33)

O processo de criação de *O diário de Genet* me conduziu a um dilema diferente das circunstâncias vividas por Paulo Autran, mas semelhante quanto às bases do seu conflito, à complexidade da relação *teoria-prática*. Ou seja, sobre quais bases de execução o ator, subscrito no ato performativo, pode sustentar os elementos de construção da sua atuação, a fim de torná-los concretos e palpáveis uma vez que este fenômeno cênico tem, por entre outras características, a diluição de princípios cênicos que rompem com cânones clássicos de representação?

Nesse sentido como observa Bonfitto (2009) a respeito do ator e da atuação contemporânea:

Na medida em que os seus materiais de atuação não se fazem prevalentemente referenciais, nem constitutivos de uma personagem (entendida como representação de um indivíduo ou tipo) e não são estruturados a partir de uma rede semântica produzida por uma história, o ator pós-dramático deverá apoiar-se sobre as qualidades expressivas que podem ser produzidas a partir de sua relação pragmática com os materiais de atuação, ou seja, a partir de seu *modus operandi*. (BONFITTO, 2009: p. 96-97)

Se Bonfitto compreende a “partitura”¹⁶, noção extraída da teoria musical e aplicada ao teatro, enquanto materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos, para Pavis ela é descrita como uma sequência de signos e ações cênicas (PAVIS, 2015). Neste sentido, em se tratando da ação do ator – ou da reunião de ações (gestos, expressão facial, voz, olhar e etc) -, resta-nos examinar o que precede e sustenta esta partitura, o que mobiliza o ator internamente. Portanto, o que compõe o revestimento pessoal do pensamento artístico do ator e de que maneira ele preenche e justifica a sua partitura de

¹⁶ “Se pudéssemos reter em cada fase do trabalho de todos os participantes da representação, obteríamos uma espécie de partitura de orquestra para toda a peça. Cada participante teria que representar seu papel e suas notas bem precisas”, Constantin Stanislavski em *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo* (2003).

ações, ou seja, a sua *subpartitura*,

Portanto, a partir desta compreensão, partimos para refletir mais detalhadamente sobre o processo de construção e manutenção da subpartitura do ator em experiências artísticas contemporâneas, investigando as circunstâncias e influências estéticas na escolha dos materiais e procedimentos de atuação das referidas práticas artísticas. Isto é, objetivamos apurar quais vetores compõem a subpartitura de atuação no acontecimento teatral contemporâneo, sobretudo no ato performativo.

O percurso desta dissertação

As transformações paradigmáticas que as práticas teatrais contemporâneas impuseram no panorama teatral parecem conduzir qualquer estudo para além do esforço puramente conceitual. A diversidade de formas, linguagens e manifestações que a cena teatral contemporânea reúne esgota as tentativas de enquadramento e de definição exata das bases que constituem a linguagem teatral contemporânea. Entretanto, nesta tese, avançamos no levantamento de conceitos que possam favorecer a uma observação menos rígida, porém rigorosa, acerca da fluidez que a criação teatral contemporânea navega. Para isto, expusemos algumas correntes teóricas e levantamos certos conceitos fundamentais que contribuem para a compreensão das características que compõem a Arte do ator em processos contemporâneos híbridos e multifacetados, sobretudo em narrativas espetaculares não aristotélicas.

Para tanto, na primeira parte deste percurso, apresentamos um panorama teórico que explora o território do acontecimento performativo e oxigena algumas noções teóricas à luz da contemporaneidade. Partimos numa cartografia de vetores que constituem aquilo que pode-se reconhecer como características do fenômeno cênico contemporâneo a partir da reflexão teórica de práticas cênicas performativas. Tal conexão dá-se afim de que seja possível fortalecer e alimentar o estudo do objeto em questão através do estabelecimento de sintonias conceituais e incongruências pragmáticas. Neste intuito, abordamos algumas questões teóricas a respeito das definições que abarcam o vasto campo da cena contemporânea, com atenção específica ao terreno da representação e da

atuação moderna e contemporânea.

No segundo capítulo, tomou-se como objeto reflexivo as questões referentes aos componentes pré-expressivos e não visíveis do trabalho do ator quando inserido no campo do performativo. Com o foco sobre o detalhamento do aspecto interno ao ator, procurou-se refletir sobre os possíveis elementos existentes do território criativo da atuação performativa e as possibilidades acerca dos seus funcionamentos. Para isto, balizamos a nossa análise sob a luz dos pressupostos de Eugênio Barba (1994) e da sua contribuição a partir do seu conceito de “Antropologia Teatral”(BARBA, 1994).

No capítulo seguinte, avançamos no percurso metodológico. Analisamos nosso objeto por meio da reflexão metodológica acerca do processo estratégico do ator quando da composição e criação da sua subpartitura. Através do trabalho da *ATeliê voadOR Companhia de Teatro*, da sua trajetória, princípios e linguagem, partimos em direção a organização metodológica para estabelecer os componentes existentes dos procedimentos performativos de criação do ator. A partir do delineamento de características e aspectos fundamentais à criação cênica que orienta as práticas da Companhia, os elementos e procedimentos de criação do ator são examinados, assim como os aspectos que surgem de tais descobertas e possibilidades de conexões.

Antes de tudo, objetiva-se a *práxis* do ator. A consonância teórica serve de orientação, mas também de recurso empírico, uma vez que é na figura do ator que se atualizam, se criam e se concretizam os conceitos trazidos neste estudo.

No intuito de fortalecer os estudos teóricos da prática teatral frente à escassez de material teórico-reflexivo que se debruçam especificamente sobre o ato da criação do ator, esta pesquisa pleiteia contribuir com os esforços para o desenvolvimento do *contrato* teatro-pesquisa, ou seja de fomentar a produção do pensamento teatral ligado à prática cênica e ao ator.

CAPÍTULO 1 - A CENA CONTEMPORÂNEA

O pensador idealista inglês, Francis Bradley (1846-1924), no começo do seu *Princípios da Lógica* (1883), escreveu que não era fácil dizer com segurança por onde deveria principiar tal obra (Bradley, 1883 apud Vieira de Almeida, 1981, p. 1).

Reconhecendo o mesmo desafio, e por exigência da propedêutica, a fim de guarnecer um terreno introdutório preliminar ao tema desta pesquisa, faz-se necessário discorrer sobre o caráter epistemológico da qualidade contemporânea quando versa sobre a Arte, e mais respectivamente sobre o

Teatro, com o intuito de estabelecer aí as bases de um estágio preparatório aos conceitos e princípios que envolvem a natureza do estudo em questão: a atuação contemporânea.

Tratar da contemporaneidade poder-se-ia, com efeito, revelar-se como um projeto pretense, alimentado pela ambição de ponderar sobre as dinâmicas de um tempo que, inscrito no tempo, ainda não terminou. O risco de suscitar uma historicidade pretensa, visto que ainda não confirmada, pode acarretar na perda de autoridade epistêmica sobre o estudo do presente tema. Entretanto, Agamben isenta-nos deste risco quando afirma que a instância da contemporaneidade existe na “...singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias...” (AGAMBEN, 2009: p. 59). Na sequência deste pensamento, Agamben convoca as palavras de Nietzsche para alegar que a intempestividade é qualidade ao mesmo tempo *necessária à e proveniente da* atitude contemporânea, pois age como dispositivo capaz de relacionar o indivíduo em regimes de dissociação e desconexão com o seu próprio tempo.¹⁷ Em outras palavras, para o autor, é através do *intempestivo* deslocamento analítico em relação ao seu tempo que o filósofo pode melhor compreendê-lo. Ainda para o pensador italiano, o fenômeno da contemporaneidade “(...) se inscreve no presente marcando-o sobretudo como arcaico, e só quem percebe no mais moderno e recente os indícios e as assinaturas do arcaico pode ser seu contemporâneo.” (2009: p, 69), e com isto anuncia a concepção de *arcaico* como sendo qualidade ligada à noção de “*arché*”, ou seja, da origem. Por fim, o pensador nos convida a atentar para a compreensão de que a esta origem não está relacionado lugar referente ao passado cronológico, mas que, por sua vez, a tal contemporaneidade estaria diretamente ligada ao devir histórico sem parar de funcionar sobre nele (AGAMBEN, 2009).

A partir da compreensão de Agamben, é possível compreender com mais agudez a perspectiva de Pavis sobre o contemporâneo na Arte, e sobretudo no Teatro. Se para o primeiro, “o presente não é outro senão a parte de não vivido

¹⁷ Em “*Considerações Intempestivas*”, Nietzsche declara que “Intempestiva é essa consideração porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha.” (NIETZSCHE apud AGAMBEN, 2009: p.58).

em todo vivido” (AGAMBEN apud PAVIS, 2017: p. 57), para o segundo, esta noção permite compreender o ato teatral como sendo o próprio acontecimento do contemporâneo, de maneira que, para Pavis, aquilo que torna o fenômeno na qualidade do *contemporâneo* é a sua atitude em recusar aquilo que se pretende do passado. Isto torna possível compreender o teatro contemporâneo como uma instância estética que deriva de uma cisão de práticas continuadas anteriores, uma interrupção, uma descontinuidade de um modelo, que ainda não foram suplantados, mas que não tardar-se-ão a sê-los (2017:67).

Neste sentido, parece ser impossível evitar que não reflexionemos sobre *a quê* ou *a quem* nos referimos quando assumimos a qualidade do *per se* contemporâneo na reflexão a respeito da Arte, sobretudo do Teatro.

Por certo, o panorama teatral contemporâneo é reconhecido pela pluralidade de linguagens e pela incomensurável hibridização de manifestações artísticas. As novas configurações cênicas são o resultado de significativas transformações paradigmáticas às práticas da tradição teatral. Os novos modelos de criação, isentos de convenções estabelecidas, e sem definição efetiva, acabam por inscrever novas dinâmicas na linguagem teatral, e tornam da representação contemporânea uma arte liberta de cânones e regras. A diversidade de formas e a multivetorização dos procedimentos criativos impossibilitam uma definição precisa das bases que constituem a linguagem teatral contemporânea, de maneira que qualquer intuito em definir gênero ou linguagem às práticas teatrais atuais pode acarretar numa matéria de especulação frustrada.

O campo plurifacetado, em que se insere o ato cênico atual, apresenta dificuldades significativas quanto à sua definição, como reflete Gerd Borheim, filósofo, professor e crítico de teatro brasileiro, a respeito desta vigorosa realidade teatral contemporânea e suas complexidades de significação:

(...) o panorama do teatro hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vistas há história da dramaturgia e da arte cênica (...) o grande problema está em captar a sua unidade, ou em estabelecer os critérios básicos que possibilitem uma visão orgânica e unitária do conjunto (BORHEIM, 1975: p.9-10).

A utilização do termo *contemporâneo* parece ser, muitas vezes, uma solução efetiva para escapar do embate entre formulações, em sua maioria, a envolver as referências de *moderno* e *pós-moderno*, ou *dramático* e *pós-dramático*. Entretanto, a partir da consciência deste panorama, e a retomar a tese de Agamben, faz-se necessário compreender *a quê* e *a quem* a cena teatral, a qual este estudo refere-se, é contemporânea. Neste sentido, não obstante às instáveis definições, é possível reconhecer, entre as múltiplas características existentes nesta instância, uniformidade no entendimento de que, em boa parte, o panorama teatral contemporâneo é marcado sobretudo pela transição da *poética do dramático* para a *poética do espetáculo*¹⁸, no qual o modelo dramático - notadamente o modelo Aristotélico-Hegelianiano - não sustentaria mais as necessidades semiológicas e estéticas das novas produções teatrais.

Os processos criativos que compõem o fenômeno teatral contemporâneo são permeados, em diferentes níveis, por lógicas que não se baseiam em princípios como unidade interna, coerência psicológica e reprodutibilidade. A começar pela ruptura com a hegemonia do teatro do “real”, de um teatro que persegue a utopia de desenvolver com perfeição o ideal de ilusão, e que aspira o posto de “substituto exato da realidade” – reconhecidamente imposta na tradição teatral do Renascimento até o final do século XIX -, acintosamente contestado pelas diversas vertentes do teatro do século XX (BORNHEIM, 1975).

O conflito entre as concepções de Platão e Aristóteles quanto à mimese - resgatado especialmente na “cruzada naturalista-simbolista” que irrompe nos fins do século XIX - parece acompanhar toda a jornada de mudanças paradigmáticas que envolveram as novas exigências semiológicas e estéticas do teatro contemporâneo. As discussões envolvendo temas que, de algum modo, customizam a contemporaneidade teatral como *ficcionalidade* e *realidade*, ou *teatralidade* e *performatividade* – conceitos que são frequentemente tomados por uma perspectiva antitética -, parecem evidenciar, em maior ou menor grau, os elementos presentes nas divergentes noções de *Arte Poética* entre ambos os

¹⁸ Ramos, Luiz F. “A pedra de toque”. Em Revista Humanidades, edição especial, Brasília: Universidade de Brasília, n° 52, 2006.

filósofos¹⁹. Por certo, neste âmbito, objetivamos delimitar este estudo à radical transformação da poética do drama para a poética da cena - esboçada notadamente no final do século XIX e que se segue até meados do século seguinte.

É sabido, pois, que o aparecimento, neste mesmo período, da figura do encenador contribuiu para promover as bases de mudanças estruturais significativas no panorama teatral, e que tal surgimento ganhou relevância especialmente no teatro da década de 60, quando protagonizou o surgimento de um novo caminho cênico, e mesmo semiológico.

Com efeito, a emancipação da encenação enquanto criação e escritura cênica²⁰, a contaminação do teatro pelos elementos das artes performativas - sobretudo o *happening* e a *performance art* - contribuíram acintosamente para a reorientação do teatro de maneira a reformular a sua própria espetacularidade. Embora hajam distintas considerações acerca das circunstâncias que assinalaram o surgimento deste novo panorama estético-teatral, é possível reconhecer o consenso na compreensão de que a transição paradigmática, em especial nas últimas décadas, da poética do drama para a poética da cena, decorre, entre outras coisas, a partir da emancipação da obra em detrimento à hegemonia do texto.²¹ A descentralização do texto dramático proporcionou o surgimento de uma dramaturgia cênica produzida por signos não textuais. Mais intrinsecamente, alterou o seu próprio pressuposto central de representação,

¹⁹ A sabida discordância entre os referidos filósofos da Antiguidade quanto à noção da mimese – sem levar em conta as possíveis obscuridades nas diversas traduções do termo ao longo do tempo - acompanha as transformações da arte e do teatro, especialmente as que surgiram partir das últimas décadas do século XIX. O *grotesco* e o *sublime* de Victor Hugo (1827), o *dionisíaco* e o *apolíneo* de Nietzsche (1872), a cruzada “*naturalista-simbolista*” entre outros princípios antitéticos podem refletir, em maior ou menor grau, a divergência filosófica.

²⁰ Bernard Dort, em *A representação emancipada* (2013) apresenta alguns elementos do percurso de independência da cena em relação ao drama. A afirmação do encenador como autor da obra espetacular, ou seja, da “dramaturgia do encenador” é resultado da moderna utopia de um teatro emancipado da literatura e avesso à ascendência do drama, como as utopias presentes no Teatro de Craig (2002), em especial.

²¹ Michael Fried, crítico de arte inglês, já preconizava a reorientação semiológica que tomara a Arte sob a ideia de que o seu sucesso estaria na capacidade de negar sobretudo o efeito do Teatro, e que portando a sua salvação seria afastar-se dessa perspectiva peculiar ao ato teatral (FRIED, 2002).

com a reorganização dos vetores que compreende a sua “polifonia significante”, para assim abri-ló ao espectador em forma de “interrogação de sentido” (DORT, 2013).

Ainda que contraditório à boa parte dos autores ligados às mais novas perspectivas do teatro dito pós-moderno e performativo, não é possível prosseguir no percurso desta pesquisa sem referir a concepção formulada por Hans-Thies Lehmann (2011). O seu postulado surge como proposta à definição das características que compõem as novas formas cênicas - emancipadas do texto, híbridas, miscigenadas, e formadas por um conjunto de signos de igual valor – para defender a compreensão de um teatro “para além do drama”. Para Lehmann, o novo fenómeno teatral abandonara a intenção mimética, dando lugar a um texto teatral “não mais dramático” e por isso, portanto, caberia defini-lo como *teatro pós-dramático*.²²

Enquanto a pluralidade reconhecida das formas cênicas contemporâneas revela o caráter exógeno das recentes transformações teatrais ²³, Jean-Pierre Sarrazac (2012) – a quem esta tese toma como referência contributiva -, atenta para a condição endógena desta convulsão moderna como sendo inerente ao *drama*, ao texto dramático. Resgatando Szondi²⁴, o seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* propõe um perspectiva epistemológica que substitui as orientações teleológicas da dramaturgia – a qual sugere, como evolução do paradigma dramático, uma resolução histórica superior, uma “superação” de

²² A brevidade da sua referência nesta pesquisa dá-se por oposição à sua perspectiva. Apesar de aspirar compreender a gama de experiências teatrais contemporâneas, a doutrina de Lehmann distancia-se do curso deste estudo na medida que investe no desenvolvimento de uma concepção, ao meu ver, teleológica do teatro.

²³ “Recente” escrevo para referir-me à própria história do Teatro Ocidental, com alusão aos primeiros rituais na Grécia Antiga até os tempos atuais.

²⁴ Na formulação do seu *Léxico*, Sarrazac assume como principal referência a obra *Teoria do Drama Moderno* (2011), publicado por Peter Szondi em 1954 – de onde, aliás, Sarrazac toma a formulação imediata da noção de “crise do drama”-, e que trata especificamente das convulsões paradigmáticas teatrais que tomaram o panorama teatral no final do século XIX até a década de 50. Embora reconheça a invenção das novas formas e conceba o conceito de “crise da forma dramática”, o teórico alemão acaba por esbarrar nas convulsões que tomaram a cena teatral a *partir* da década de 60 e que vieram a colocar em xeque, entre outras coisas, o cerne da sua teoria: a ideia da “forma épica do teatro” como possível solução à crise inaugurada na época do naturalismo-simbolismo.

modelos a qual a morte de um antigo daria vida a um novo - e credita especial atenção na formulação de uma consciência ligada às contradições internas à própria forma dramática na medida que identifica os traços de “[...] um drama emancipado da sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas da escrita na modernidade.” (SARRAZAC, 2012, p. 10).

Portanto, o foco epistemológico que se abre com esta questão contribui para a construção deste exame na medida em que é possível perceber na concepção de Sarrazac a recusa de uma dita “concepção abusiva da contemporaneidade” intrinsecamente contida no prefixo *pós* (SARRAZAC, 2012)²⁵. Na contramão de teorias recentes, que preconizam a perda de sentido do drama e advogam a favor de uma condenação do “textocentrismo”, Sarrazac reconhece a existência de um teatro emancipado do texto, um teatro que não se subordina às regras dramáticas, entretanto, aposta na defesa desta emancipação em outra natureza. Ao passo que Lehmann advoga a favor da obsolescência do texto dramático, e assegura a superação da mimese textual como sendo o grande referencial de ruptura paradigmática do teatro contemporâneo (LEHMANN, 2007), o pesquisador e dramaturgo francês desenvolve o seu postulado a partir da concepção de uma *crise permanente* da forma dramática. Sarrazac defende “um drama emancipado de sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas da escrita na modernidade.” (SARRAZAC, 2012: p. 10). Na medida que conceito de crise é mantido em operação no cerne da poética do drama – crise esta permanente e sem solução - e atravessa todo o *Léxico*, invariavelmente, todos os termos do livro concernentes à tradição dramática adquirem a mesma orientação.

Isto posto, a compreensão sobre ação dramática sofre a mesma reformulação, uma vez que está no núcleo da crise do drama a própria crise da ação. Se para Aristóteles o drama “...é imitação de pessoas em movimento, em atuação (...) em ação” (2004: p. 41), a ação é, portanto, o princípio que representa o próprio fundamento da mimese. O panorama teatral contemporâneo, para além da multivetorização das formas e hibridização de

²⁵ O referido termo aparece em “Reprise: uma resposta ao pós-dramático”, escrito por Sarrazac e publicado na Questão de Crítica – Revista Eletrônica de críticas teatrais (2010)

linguagens, tem na remodelação da ação dramática a fonte de onde partiram as outras alterações que acometeram os cânones da tradição teatral. As profundas transformações que tomaram o século XX ²⁶ alteraram o paradigma da ação desde o modelo da tradição dramática aristotélico-hegeliana - que pressupõe um conflito interpessoal a resolver-se com uma catástrofe – até a diluição de outros cânones tradicionais à forma dramática como a fábula, peripécia, clímax, desenlace e, para este exame especialmente, o personagem.

A dissolução destes princípios básicos tradicionais convergiu para um conceito especialmente caro ao estatuto teatral contemporâneo – e para o qual Sarrazac destaca notadamente -, o de *devoir cênico* ²⁷. Assim sendo, as transformações que proporcionaram a diluição da trama (esta baseada sob a regra de encadeamento lógico de ações e no efeito de “causa-consequência”), do conflito e do desfecho favorecem a um modelo de ação dramática que, ao invés de suprimir um ou outro, lança-se ao experimento da possibilidade de novas ações, utilizando-se para isto também modelos antigos e tradicionais, e que não para de expandir-se em seus limites. Em outras palavras, lança-se ao *devoir ação*.

O universo de “possíveis”, para a qual a cena contemporânea se abre, traz em seu núcleo o *devoir ação*, que por sua vez carrega os conceitos de crise da ação, crise da fábula, crise do diálogo, do personagem e, conseqüentemente,

²⁶ Sarrazac considera a condição de *crise* como consequência de mudanças estruturais na sociedade moderna. Para ele, o signo da *separação* representa a relação do indivíduo moderno com a sociedade: “O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros, separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o com uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado” (2012: p. 23).

²⁷ No seguimento deste postulado, e a partir da consciência da *crise*, o autor instala outro conceito fundamental à sua doutrina: o *devoir*. Para Sarrazac – revisitando Deleuze – o *devoir cênico* é um efeito natural das convulsões teatrais desde as três últimas décadas do século XX e que colabora para refutar acintosamente o “falso movimento” da dialética na tradição aristotélico-hegeliana (2012: p. 17).

da mimese²⁸. E é sobre esta última que o presente estudo concentra a sua análise em particular.

A alteração que o estatuto teatral enfrenta no século XX corrobora para o questionamento contemporâneo quanto a mimese, tal qual proposta por Aristóteles. Principal condicionante da estética teatral, a mimese localiza-se como referência primordial da arte dramática, e sofre na base da sua própria formulação a mudança paradigmática que envolve a relação da obra artística com o real. Diante da pleora de formas assumidas no teatro contemporâneo, o questionamento da mimese propõe uma nova leitura do mundo, a qual a própria inteligibilidade se furta (SARRAZAC, 2012: p. 110). Portanto, põe-se em jogo a própria forma poética.

A reformulação cênica contemporânea, tributária das vicissitudes do mundo moderno, rompe com a proposta de mimese tradicional que tem como efeito a imitação da realidade e questiona, portanto, o próprio conceito de *representação*. Philippe Lacoue-Labarthe, no seu *A imitação dos modernos*, atenta para o fato de que é justamente o sentido de “tornar presente” da representação, que a mimese exprimia para os gregos, que fora especialmente questionada pelas convulsões estéticas modernas (2000).

Por certo, as categorias dramáticas tradicionais como *ação dramática*, *ilusão* e *personagem* já não são suficientes para o estudo do teatro presente. Os princípios canônicos miméticos, forjados sobretudo sob a premissa do naturalismo, e que se baseiam estreitamente na ação dramática, são drasticamente contestados, quando não diluídos. O ato cênico contemporâneo, em muitos casos, dissolve o personagem e delega a ação dramática ao ator – que passa a agir em seu próprio nome. Em outros casos, a ficcionalidade é preservada em parte, de maneira que a representação mimética abre-se numa articulação entre o real e o ficcional. Portanto, é neste *jogo* de cena entre ficção e representação mimética de “ações reais”, que a performatização do eu no instante presente inscreve, no âmbito do fenômeno teatral contemporâneo, entre outras coisas, as características intrínsecas à performance.

²⁸ E assim são apresentados estes e outros termos no *Léxico* (2012) de Sarrazac quando, orientados pelo autor que, a inscritos num devir, devem ser compreendidos sobre a perspectiva de *crise* – esta, como já referido, permanente e sem fim.

A pesquisadora e teórica Josette Féral, para quem entende o teatro atual sob a perspectiva da profunda contaminação de práticas cênicas experimentais advindas da *performance art* – como o *happening*, a *live art* e o *body art* -, ao contrário de Lehmann, defende a definição de *performativo*, uma vez que as características recognoscíveis fazem parte do espectro prático – a sua reflexão se desdobra a partir da observação de características das produções artísticas vigentes²⁹ - ao invés de postular por uma, já referida nesta secção, orientação histórica. Féral – para além de outros conceitos que serão tratados no próximo capítulo - considera o caráter eventual do teatro contemporâneo, na qualidade do não repetível, e sobre a condição de “aqui e agora”, como sendo as principais características do teatro que tem como qualidade o “performativo”.

Érika Fischer-Litche concorda com Féral quando afirma que diversos traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo, entre eles o caráter processual de obra não acabada (2019). Para a ensaísta, o desvio performativo ocorrido especialmente no panorama teatral do ocidente na década de 60 transformou, por sua vez, o teatro em obra acabada, em *evento* (LITCHE, 2019). A experimentação do acontecimento teatral ganha relevância sobre o entendimento da história ou das ações do artista em cena

A participação nessa experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida pela reflexão. Isso não quer dizer que, numa *performance*, não haja nada para o espectador interpretar. Mas também não se pode dizer que as ações do artista performativo apenas signifiquem alguma coisa. (LITCHE apud FERNANDES, 2011: p. 17)

O fato é que tudo posto em cena torna-se signo. Por certo, a materialidade e a produção de sentido - em detrimento da produção de significado – dominam as propriedades semióticas do fenômeno teatral contemporâneo.

²⁹ *Pedagogia e cena contemporânea* (FÉRAL, 2009)

Neste conjunto, e a convergir pressupostos destes autores, é possível constatar como a relação entre o *real* e o *ficcional*, bem como as imbricações entre os fenômenos da teatralidade³⁰ e da performatividade, fazem parte do conjunto de noções que possibilitam reconhecer com maior nitidez o impacto causado pelas novas configurações cênicas na tradição teatral, sobretudo na Arte do ator.

Com o intuito de ingressar nas tramas da reflexão, que pressupõe a relação do ator com os novos suportes e materiais de representação na cena artística vigente, as noções inscritas até aqui servem para circunscrever algumas ponderações conceituais a respeito da perspectiva epistemológica que concerne, nesta pesquisa, ao teatro contemporâneo como tema de investigação.

O performativo e o pós-dramático

Por certo, a pluralidade de formas, a miscigenação de linguagens e a multiplicidade de procedimentos presentes nas práticas teatrais contemporâneas, cujas características apontamos acima, dificultam a categorização da própria obra artística. O fenômeno teatral contemporâneo parece enfrentar uma crise de identidade epistemológica. Definir gênero, e mesmo, os limites entre as linguagens que fazem parte da composição de um determinado espetáculo tornou-se tarefa ineficaz, uma vez que “(...) é precisamente esta pujança que torna a realidade teatral problemática, complexa e mesmo caótica. O grande problema está em captar a sua unidade, ou em estabelecer os critérios básicos que possibilitem uma visão orgânica e unitária do conjunto” (BORHEIM, 1975: p. 9-10).

Embora as considerações de Borheim esbarrem-se na insuficiência histórica do seu postulado, a ponderação a respeito da instabilidade que envolve a criação teatral contemporânea é levada em consideração neste estudo e exige

³⁰ Compreendendo a existência de diversas concepções deste conceito, e sob a consciência da carência de limites recognoscíveis, para já, opto pela noção de Roland Barthes em seu *O império dos signos*, para quem a teatralidade seria entendida como o teatro menos o texto (BARTHES, 2007).

que analisemos alguns conceitos que franqueiam a reflexão com maior ou menor grau de precisão sobre as práticas cênicas que despontaram nas três últimas décadas do século XX.

A princípio, faz-se necessário tratar de algumas noções importantes à compreensão do ato teatral contemporâneo, uma vez que são frequentes os casos em que a falta de compreensão faz confundir-se uns pelos outros. Como é o caso dos conceitos de *pós-dramático*, *pós-moderno* e *performativo*, este último conceito fundamental desta pesquisa.

É sabido pois que a consolidação dos estudos da performance e da *Performance Art* é responsável pela criação de novos paradigmas epistemológicos no campo do teatro, em resposta aos limites dos métodos modernos de análise, que não conseguiam dar conta da radical mudança no panorama cultural e artístico que ocorreu no último terço do século XX.

Em seu *Teatro pós-dramático* (2007), Hans-Thies Lehmann, professor de Estudos Teatrais da Universidade de Frankfurt, e aluno de Peter Szondi, em busca de compreender as convulsões que acometeram as práticas teatrais ocidentais a partir da década de 1970 - sobretudo a partir da contaminação que o *happening*, a *performance art* e as novas mídias exerceram nas produções artísticas vigentes na pós-modernidade -, define este novo teatro como teatro *pós-dramático* (LEHMANN, 2007). Esta noção, cunhada pelo teórico alemão, é justificada acima de tudo pela perda da preponderância do texto sobre a cena, de maneira que o texto passaria então a ser “considerado apenas como elemento, camada e “material”³¹ da configuração cênica, e não como regente dessa configuração (LEHMANN, 2007: p.19). Portanto uma cena autônoma, criada sobre as bases de texto teatral não mais dramático, que reordenaria a própria utilização dos signos teatrais e que, por sua vez, recusaria a mimese aristotélica de “mundo real”.

Na tentativa de cartografar esses territórios miscigenados, Lehmann rejeita a categorização do termo *pós-moderno* por considerá-lo insuficiente quando submetido à tentativa de compreender os vetores de leitura destes processos. Para o ensaísta, o referido termo, além de exprimir uma conotação

³¹ Com efeito, o termo possui significativa relevância na retórica teatral contemporânea. Tratar das suas especificidades concernentes ao trabalho do ator é matéria imprescindível e será objeto de análise na próxima secção.

não mais que só periódica, muitas vezes foi utilizado para referir meramente a transposição do “material clássico para o mundo cotidiano contemporâneo de um modo radical e irreverente” (LEHMMAN, 2007: p.30-31).³² O termo corresponderia então menos a um gênero, uma corrente artística, que a uma noção analítica. A definição serviria para exprimir um movimento “pós-vanguarda”, de conciliação democrática do fazer artístico que, diferente da modernidade *szondiana* – direcionada às transformações dramáticas que abarcaram o intervalo 1880-1950, e que preconizava com clareza as suas oposições e rupturas modernas ³³ -, reuniria elementos contraditórios, formas híbridas, ausentes do objetivo de contradizer alguma tradição e agora enquadradas numa condição aberta de um “tudo possível” (PAVIS, 2017)³⁴. Portanto, concordando com Lehman, Pavis credita à noção um caráter certo vulgar, o qual representaria “mais como um estilo, atitude, marca de fábrica ou etiqueta do que como noção teórica (...)” (PAVIS, 2017: p. 262). Portanto, uma concepção pouco rigorosa e insuficientemente precisa.

Para Pavis, a tentativa de denominar o teatro reconhecida por aspirar o “novo” ou a busca de um “sentido oculto” caberia à performance e não à ideia de um *teatro pós-moderno* (PAVIS, 2007). Para além da encenação e das convulsões do “para além do drama”, o teatro pós-dramático, segundo Lehman, vai exigir do ator que este seja “não mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco” (LEHMANN, 2007: p.224). A nova conjuntura que o teatro pós-dramático e a performance impõem ao ator, entre outras coisas, a não encarnação de um

³² Como, segundo Lehmann, seria o caso das adaptações das obras clássicas para o tempo presente.

³³ O Teatro Moderno, fruto sobretudo de crise moderna de convulsões sociais, e revelador de uma crise na cultura, é reconhecido pela vocação de procurar soluções cênicas, a contradizer uma tradição reconhecida e a prestar oposição deliberada entre gêneros e categorias (PAVIS, 2017).

³⁴ “(...) o pós-moderno é toque de reunião (...) um cômodo rótulo para descrever um estilo de atuação, uma atitude de produção e de recepção, uma maneira ‘atual’ de fazer teatro (grosso modo, desde os anos sessenta, após o teatro do absurdo e o teatro existencialista, com a emergência da performance, do happening, da chamada dança pós-moderna e da dança-teatro.” (Pavis, 1999:299).

personagem, o desenvolvimento de processo presença e “auto-representação”, convidam esforços à reflexão quanto à atuação *performativa*.³⁵

Em oposição à definição de Lehman, e a concordar com a perspectiva de Pavis, para Josette Féral, ao referido novo teatro seria mais adequado a designação de *performativo*, uma vez que seria este beneficiado sobretudo pela aquisição dos elementos constitutivos da performance (FÉRAL, 2008). Para a ensaísta, a “transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...” (FÉRAL, 2008: p.198) compreendem características que inscrevem o teatro numa performatividade cênica, e que por consequência justifica tal definição.

Território fundamental às circunstâncias no cerne desta pesquisa, a reflexão quanto às estratégias de atuação no teatro dito performativo apresentam escassez, quando não, contradições de ordem conceitual.

Em sua incursão, Féral inicia sua reflexão por contextualizar os sentidos da palavra performance, suas origens e áreas de atuação, bem como as respectivas influências que estes termos produziram. Para isto duas abordagens são trazidas à tona: uma que amplia a visão de performance para além dos domínios da arte e inscreve o termo no vasto domínio da cultura, e outra que detém-se especificamente nas esferas artísticas e que é tributária das práticas estéticas contemporâneas. Ou como afirma Féral, uma herdada da vanguarda e da arte da performance - a de Andreas Huyssen, a partir da publicação de *After The Great Divide*³⁶ -, e outra herdada de uma visão antropológica e intercultural – a partir de Richard Schechner, através da obra *The End of Humanism*³⁷ -, dois eixos teóricos que ampliam as compreensões do fenómeno teatral, sublinham o fim de um teatro essencialmente dramático e colocam à prova dois conceitos importantes e que acompanharão as discussões procedentes de carácter eminentemente cênico: a *teatralidade* e a *performatividade*.

A definição de Schechner apresenta a performance como ação e

³⁶ Andreas Huyssen, Blomington, Indiana, Univ Press, 1986.

³⁷ Richard Schechner, Books McNamara, New York, Performance Art Journal, 1982.

dissemina a noção para todas as esferas da vida social, incluindo tanto as ações cênicas quanto a vida cotidiana na teoria da performatividade. Esta abordagem inevitavelmente abre um campo de estudos cuja amplitude dificulta análises específicas, porém, a contribuição de Schechner norteia o caminho dos estudos da performance na medida em que resgata as gêneses do termo performativo, tal como desenvolvido pelas pesquisas linguísticas de Austin e Sierle³⁸. Schechner evoca a teoria desenvolvida pelos dois teóricos a fim de disseminar a sua noção de performance para todas as esferas culturais e cotidianas através do conceito sobre os *verbos performativos*, estes que “executam uma ação” e designam as locuções verbais que não apenas dizem alguma coisa, mas de fato a realizam. Este conceito, que é desenvolvido a partir da teoria dos atos da fala, ou da palavra-ação, valoriza a ação em si em detrimento do seu valor de representação, que para fins de contribuir com este exame pode ser atribuído à relação mimética.

Os argumentos de Schechner contribuem substancialmente para o conceito proposto por Féral quando postula três operações as quais a ação performativa implica. Para ele, performar é o resultado das ações de ser/estar (*being*), comportar-se (*to behave*), fazer (*doing*) e mostrar o fazer (*showing doing*). É evidente que essas categorias podem ser aplicadas a todos os aspectos da vida. “Fazer (*doing*), é a atividade de tudo que existe, desde os quarks até os seres humanos”, como afirma Schechner. Mostrar fazendo (*showing doing*) está ligado à natureza de todo comportamento humano, e consiste em performar, em dar-se em espetáculo, exhibir (ou exhibir-se), sublinhar a ação. Para além destas noções, as performances são feitas de comportamentos representados (*twice behaved*), de comportamentos restaurados (*restored behavior*) e ações (*performed actions*) que as pessoas treinam, executam, praticam e repetem, observa na apresentação do livro *Performance studies. An introduction* (SCHECHNER, 2002).

Ainda que as visões teóricas dos estudos da performance apresentem contrapontos operativos frente às análises voltadas especificamente para os da

³⁸ John Langshaw Austin (*How to do Things with words*.1965.) e John Searle (*Expression and meaning*.1979), filósofos britânicos pioneiros na formulação das Teorias do Atos da Fala, os quais postulam a linguagem como uma forma de ação a partir da noção de que “todo dizer é fazer”.

Arte da Performance, representada especialmente pelas pesquisas de Rose Lee Goldberg e Érika Fischer-Lichte, as duas visões coincidem quando comungam com o entendimento de que o “fazer” (*doing*, segundo Schechner) torna-se primordial e um dos principais pressupostos fundamentais da performance.

Josette Féral define o cerne da prática performativa a partir de duas considerações que determina, para além da teoria, eminentemente operativa: a execução da ação por parte dos *performers* - a qual o espectador é confrontado com o “fazer”, com as ações postas (colocadas), das quais só lhe resta, a si próprio, encontrar o sentido; e pela compreensão de que “as obras performativas não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (FÉRAL, 2008). Estas acepções corroboram para um outro atributo essencial ao ato performativo, o de carácter eventual não repetível e inscrito na relação aqui-agora de tempo e espaço. Este conceito é alimentado pelo redirecionamento proposto por Derrida³⁹, quando considera que ação contida no enunciado performativo pode ou não ser *efetiva* e a tornar o “risco” como lei balizadora entre a relação de processo e obra acabada.

No conceito de Féral, o processo a ser feito toma lugar no lúdico e negocia as noções de real de maneira que o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são mais importantes do que o resultado final obtido. Esse aspecto evidencia o carácter eventual que envolve *performers* e espectadores em uma atmosfera compartilhada dentro de um espaço comum que os enreda, a gerar uma experiência que ultrapassa o simbólico.

A nova poética teatral representa uma mudança substancial de regime do espetáculo: convida o espectador à criação do simulacro cênico, a seu processo produtivo e estabelece a transição do dramático e literário para o cênico e performativo. As estratégias de distanciamento do familiar pelo emprego de recursos do próprio teatro, de modo a chamar a atenção para seu carácter de jogo (de signo, códigos e de representação), configuram-se como as bases da

³⁹ Em *Margens da Filosofia* (1991), Derrida reorienta a noção do enunciado performativo, a torná-lo operativo para além das considerações de Austin e Sierle, quando introduz nessa noção o valor do sucesso e do malogro e afirma que a ação contida no enunciado para ser performativa pode não atingir os seus objetivos visados, ou seja, pode ou não ser *efetiva*.

condição performativa. Patrice Pavis, a partir de Judith Butler ⁴⁰, atenta para a qualidade performativa do ator e da *mise en scène* enquanto um processo de adequação de signos às convenções e normas da proposta cênica em questão, de maneira que sua condição de “fabricação” externa, portanto não ontológica nem rígida, permite o surgimento de uma terreno propício à subversão destas tais regras e a modificação das identidades (PAVIS, 2017). Neste sentido abre-se um espaço para o instável, para o experimento, para o ensaio, para o jogo.⁴¹

Os estudos sobre as práticas performativas, no sentido das artes, coloca em xeque a mimese e naturalmente as relações que envolvem a teatralidade e suas implicações com a representação de mundo real. No ato performativo, a materialidade ⁴² e a corporeidade dos atores dominam as relações simbólicas de maneira a desconstruir o protocolo da realidade e investir no jogo de códigos e sistemas de representação, nos quais o jogo de ilusão entre o real e o ficcional se interpenetram. O “mostrar fazer”, a crise do estatuto do personagem que dá lugar a vozes autobiográficas, a não linearidade da narrativa, a ausência de cânones tradicionais como conflito, catarse, peripécia e clímax são alguns dos aspectos que convidam reflexões sobre a figura que emerge dentro deste paradigma: o ator/performer e seus os processos de justificação e preenchimento de criação.

As estratégias de atuação e os processos de construção e manutenção dos elementos criativos do ator no teatro performativo ainda se encontram escassos, quando não, pouco aprofundados. Em suas palavras Lehmann preconiza essa emergente necessidade no sentido de que “...valeria a pena examinar mais especificamente como as novas formas teatrais alteraram o perfil requerido dos atores em relação ao teatro dramático” (LEHMANN, 2007: p.225).

À vista disto, os esforços para definir os aparatos conceituais que balizam

⁴⁰ Antropóloga e teatrológica, Judith Butler define o seu postulado a respeito da identidade de gênero a partir da concepção de ações performativas estilizadas adequadas à exigência de convenções sociais, de maneira que o sexo biológico viria permanecer inalterado não obstante à sua manifestação externa visível. A ação se adequaria à essas normas sócias de maneira que o comportamento “performaria” as diferentes convenções (BUTLER apud PAVIS, 2017).

⁴¹ A encenação performativa seria, então, o espaço em que “Todos e, portanto, não apenas o encenador, põem em prática, testam uma proposição, uma ideia, a fim de regular e desregular a representação...” (PAVIS, 2017: p. 231).

⁴² Trataremos deste conceito no próximo capítulo.

o trabalho do ator inscrito no território performativo devem antes de mais nada obedecer a uma orientação pragmática, a fim de que se substitua as interpretações de qualidades abstratas e que possa de garantir a articulação destes conceitos em caráter operativo.

Teatralidade e Anti-teatralidade

Em resposta à vigorosa produção heterogênea - cujas experiências cênicas manifestam-se híbridas de linguagens, fluidas em seus limites e esteticamente miscigenadas -, organizar vetores de leitura que possibilitem contribuir para melhor compreensão do gesto teatral contemporâneo, especialmente em sua operacionalização – é matéria que contesta ser imprescindível.

Para além da performatividade, outro conceito que está intrinsecamente ligado às operações teóricas de práticas experimentais, e se revelado como potente instrumento epistemológico, é a teatralidade. À partida, o termo remete-se à origem da palavra teatro – *theatron* – que designa um ponto de vista sobre um evento, o olhar de quem vê, onde o público assiste.

Visto que é de conveniente esclarecimento - tendo em vista a relevância, mas também a generalidade e a falta de nitidez que o uso termo adquiriu -, retomo o conceito de Barthes, já referido brevemente neste exame, mas agora na íntegra, para quem a teatralidade

(...) é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena e a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de uma linguagem exterior. (BARTHES, 2007: p. 63)

Pavis compreende a teatralidade a partir do seu conceito operacional e polissêmico, como “...aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) ...” (PAVIS, 2008: p. 372). A teatralidade serviria de qualidade necessária à transformação do real em estético e tal dinâmica estaria presente nos processos teatrais tradicionais, os desenvolvidos

em processo, e também em outros territórios fora do campo cênico - culturais, éticos e antropológicos (PAVIS, 2007).

O termo “teatral” parece estar inevitavelmente ligado à noção de “anti-teatral”. Por vezes, em muitos autores, a compreensão do primeiro só se estabelece a partir do entendimento sobre o segundo – e vice-versa. As discussões contemporâneas em torno da teatralidade assumem como matriz teórica o artigo *Art and Objecthood* de Michael Fried (2002), onde direciona críticas à nova arte minimalista. Quando Fried preconiza a condição de sucesso ou sobrevivência da Arte mediante a sua capacidade de negar os efeitos específicos do teatro, para além da discussão sobre a qual teatro ele se refere – haja vista a pujança heterogênea que a cena contemporânea traz -, o crítico de Arte advoga contra uma condição espetacular ligada sobretudo à tradição absorviva do teatro tradicional, esta forjada pela narrativa encadeada e pela vocação à ilusão ficcional. Embora as contradições sobre a crítica de Fried possibilitem abrir discussões sobre o carácter generalista e por vezes incoerentes do seu pensamento sobre o que vem a ser o teatral ⁴³, a sua observação colabora com a noção de antiteatral qual foi posta por Martin Puchner no seu *Pânico de Palco: Modernismo, Antiteatralidade e Drama* (2013).

Puchner resgata o antiteatral nos diálogos de Platão, a começar pela expulsão dos poetas da sua República, a fim de avaliar a condição que se estabelece na história da sociedade - da antiguidade até os tempos modernos - a respeito dos elementos presentes nas dinâmicas sociais que postulam contra o teatro. Para isso, recobrando a genealogia teatral ⁴⁴, Puchner desenvolve uma

⁴³ No ensaio *Arte e Objetividade* (2002), o crítico toma como objeto a pintura e a escultura francesa do século XVIII para analisar o carácter teatral contido dos processos criativos e perceptivos quando da contemplação das obras pelos receptores. Entretanto, a questão que se abre com esta perspectiva – e que nesta pesquisa não há espaço de esmiuçar as suas antinomias internas – é que Fried, tomando por referência as críticas que Denis Diderot postulou contra o teatro neoclássico francês, desconsidera que tais críticas são em favor de uma verossimilhança que reflita com mais vigor a realidade. Desse modo Fried ignora que a perspectiva que ele adota como referência é aquela que justamente sugere a ficção dramática e que no início do século XX seria alvo de crise e contestação.

⁴⁴ No projeto de discutir e analisar o movimento anti-teatral, Puchner retoma à genealogia teatral, partindo das oposições poéticas entre Platão e Aristóteles, desde a suas respectivas definições quanto a figura do ator. Para o primeiro, seria designado por *hyprocritès* – o enganador, aquele que finge – e o segundo, como *prattontes* – o atuante, aquele que atua (2013).

consciência a partir da aversão platônica do teatro, enquanto “arte da dissimulação”, e de que modo esta condição moralizante o acompanhou nas diversas manifestações cênicas desde então. O pesquisador parte deste “preconceito” antiteatral, inerente às civilizações, para atentar a respeito dos benefícios estéticos e semiológicos que tal contestação ao gesto teatral promoveu no teatro modernista.

A antiteatralidade seria, portanto, resultado de um efeito de resistência acionada no interior do próprio teatro e responsável pelas significativas transformações no fundamento teatral – a reprodução do mundo real por meio da narrativa ficcional dramática e personagens veiculados numa coerência psicológica. Em suas palavras, “A negação e a rejeição inerentes ao termo antiteatralismo não são, portanto, para serem compreendidos como a destruição do teatro, mas como sendo um processo que é dependente daquilo que nega e em relação ao qual, portanto, permanece calibrado” (PUCHNER, 2007: p. 14). Desse modo, à antiteatralidade não caberia, assim, uma dicotomia estável em relação à noção de teatralidade. Ela serviria sobretudo como instrumento disruptivo e criativo do próprio teatro, de maneira que o prefixo “anti” ao invés de pressupor direção contrária, oposta ao teatro, seria o dispositivo garante de um processo que se aproxima do teatro resistindo-o, negando-o para, então, transformá-lo.

Outro tema que por vezes é posto como antitético à teatralidade é o da performatividade. Para Josette Féral, a performance atua como uma dinâmica contrária ao teatro, às especificidades do teatro tributário de uma semiologia caracterizada por uma estrutura narrativa e representacional. A Performance, a ser a manifestação de fluxos de sensações e sentidos, teria por vocação contrapor as normas e códigos do teatro.

A noção de teatralidade adquire em Josette Féral uma postura menos qualitativa e empírica. A teatralidade não teria a ver necessariamente com a natureza dos objetos inscritos no acontecimento teatral, como os elementos cênicos, os atores e o espaço, embora possam operar como veículo da teatralidade, mas corresponde primeiro e antes de tudo com o “olhar” do espectador que, através de um processo perceptivo, reconhece, identifica e colabora com a criação de um espaço, não mais sujeito às regras do cotidiano, mas potente ao acontecimento teatral. Ou seja, a teatralidade se instala como

um resultado perceptivo, que nasce da produção de sentido desenvolvida pelo espectador, quando este reconhece características teatrais e as inscreve num campo inteligível e semiológico enquanto evento espetacular (FÉRAL, 2008).⁴⁵

Para Denis Guénoun, o teatro contemporâneo confessa o gosto de mostrar, em particular, e oferece ao espectador a “sobriedade lúdica e operatória” do jogo em detrimento do efeito de ilusão da representação. Para o filósofo francês, a teatralidade no teatro performativo se manifesta no “por em jogo”, ou melhor, no movimento de passagem para o jogo viabilizado pelo gesto de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade. De acordo com Guénoun, a teatralidade seria o próprio aparecer da coisa em si – na cena (GUÉNOUN, 2014).

Com efeito, a considerar as constantes transformações no campo cênico, é possível observar que as relações implícitas na representação espetacular, bem como os movimentos antimiméticos, acentuados substancialmente na cena contemporânea, conduzem a noção de teatralidade para um “devir teatral. Um devir de uma teatralidade que acima de tudo acompanha o espírito do seu tempo e agencia os signos espetaculares, em consonância à linguagem posta em cena, num fluxo constante e ininterrupto com a recepção do espectador. Uma operação cognitiva, performativa, que articula os movimentos de *ópsis* e *práxis*, entre aquele que faz (o ator) e aquele que vê (o espectador).

Decerto, a noção, juntamente aos outros conceitos ligados à ela, contribuem para organizar os vetores de leitura que refletem o fenômeno teatral contemporâneo e evidenciam os limites entre certos princípios como real e ficcional, obra e processo, público e ator. De todo modo, a teatralidade, permite pensar o teatro que é e o que pode ser, o teatro sem o texto, emancipado da obra dramática, um ato não mais unívoco, mas também que faz uso livremente

⁴⁵ Em suas palavras, a teatralidade é “... o resultado de uma dinâmica preceptiva que liga o espectador a alguém ou a algo que é visto. Essa relação pode ser iniciada pelo ator que declara sua intenção de agir ou pelo espectador que, por sua própria iniciativa, transforma o outro em um objeto espetacular (...) A teatralidade produz eventos espetaculares para o espectador; estabelece um relacionamento que difere do cotidiano. É um ato de representação, a construção de uma ficção. Como tal, a teatralidade é a imbricação da ficção e da representação em um “outro” espaço no qual o observador e o observado são levados face a face. De todas as artes, o teatro é mais adequado para esse tipo de experimentação.” (FÉRAL, 2008) (tradução minha).

do material cênico pela e para a materialização espetacular.⁴⁶

A materialidade

Embora já referido brevemente neste exame, faz-se necessário tratar com mais atenção sobre esta noção, uma vez que tal conceito parece reincidir ao mesmo tempo dentro – no seio da operação - e no entorno do campo que compreende o fenômeno teatral contemporâneo, e, por conseguinte, do trabalho do ator⁴⁷.

De fato, é frequente a articulação deste termo quando o assunto é o fenômeno teatral contemporâneo. É possível reconhecer o uso da materialidade em diversos estudos que examinam as práticas cênicas de encenadores como Meierhold, Brecht, Barba, Kantor, Bob Wilson, Romeo Castelluchi, Valère Novarina entre outros. A definição de “materialidade” obedece consequentemente à compreensão primeira acerca do que configura por “material”, e por observar que tais termos têm sofrido constantes contradições no curso das discussões sobre o tema, torna-se indispensável investir num esclarecimento.

Pavis, no seu *Dicionário do Teatro* define a materialidade como sendo a dimensão de significante dos materiais cênicos, materiais estes compreendidos enquanto signos usados pela representação (PAVIS, 2008). Quando compreendidos sob esta condição de “sistema de significantes”, a materialidade se manifesta através dos objetos e formas instaladas no palco, mas também o

⁴⁶ Seguramente, o conceito de teatralidade tem afirmado a sua relevância epistemológica, sobretudo nos estudos teatrais. Neste exame, optei por vincular a sua definição à perspectiva dos teóricos referidos, entretanto, outras perspectivas podem ser encontradas nos postulados dos pesquisadores brasileiros Luiz Fernando Ramos, em *Teatralidade e Anti-Teatralidade* (2013), e Silvia Fernandes, no seu *Teatralidade e Performatividade* (2011). Para além destes, no campo da teoria teatral, o termo também pode ser encontrado nos postulados de Bernard Dort, Marvim Carlson e Érica Fishcer-Litche.

⁴⁷ Opto aqui tratar por “contemporâneo” ao invés de “performativo” ou “pós-dramático”, uma vez que estamos a referir sobre práticas cênicas da atualidade. Além do mais, estes últimos termos já foram objeto de definição deste estudo, o que nos exige uma aplicação mais rigorosa e responsável com o tema.

som, a luz, os atores e seus corpos, e o texto. Esses objetos configuram, portanto, os materiais que, a serviço do espetáculo, ilustram, sugerem ou servem de quadro à ação estatuto da peça (PAVIS, 2008).

O conceito de material acompanha a fundação das bases responsáveis pela transformação que deu origem à poética cênica contemporânea, na medida em que faz da materialidade como objeto criativo principal e instrumento formador de expressão e linguagem. A sua posição é, na sua fundação, oposta à ordem da ficção, esta estabelecida sobretudo pela semiologia dos caracteres inscritos em categoria de fábula (PAVIS, 2008). Antes de tudo, a materialidade vai contra a hermenêutica de um discurso vocacionado a traduzir e explicar um texto, dado que se opõe à ilustração de história totalizante. Ela seria, portanto, “esta música das palavras ou esta poesia, que resistem ao conceito e que a *mise en scène* não deve em nenhum caso explicar aos espectadores” (PAVIS, 20017: p. 190). Portanto, isto faz do conceito de material um elemento intrínseco à própria crise da mimese, uma vez que nos leva a relacionar o teatro, e a sua própria legibilidade, para uma outra compreensão do ato cênico:

A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O desafio estético se desloca: não se trata mais de encenar o real, mas de colocar em presença, confrontar, os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a especificidade do teatro. (SARRAZAC, 2012: p.105).

O material seria, então, o próprio texto teatral não mais elaborado apenas como texto dramático, mas aberto e disposto à fragmentação, à desconstrução, ou seja, à sua conveniente intervenção. Neste sentido, as práticas cênicas desenvolvidas a partir da década de 60 - sobretudo a partir do subjugo do textocentrismo - parecem aprofundar a noção da dimensão material, tornando-a, ao mesmo tempo, forma e conteúdo de representação. Tanto as produções teatrais experimentais quanto as da performance preconizavam um espetáculo que evitasse a produção de significado para dar lugar a produção de um efeito, produzido sob e pelo espectador, a fim de que ele se torne gerador de significado e criador de sentido. Tal efeito é produzido, por vezes, por meio do esvaziamento de significado dos elementos cênicos, que, isentos de um contexto lógico e isolados – insignificantes -, permitem serem percebidos na sua materialidade.

Através deste isolamento e percepção material é possível a produção de ingredientes sensíveis, que articulam no espectador conexões com imagens, sons, memórias sensações, assim como estabelecer associações com outros fenômenos (FISHCER-LITCHE, 2019).

A dimensão material renova a ficção – esta, orientada à interpretação totalizante e ao primado do significado - para propiciar uma ingerência performativa que faz da visualidade um dos principais - senão o principal - veículo de materialidade. Visualidade, enquanto dispositivo que aciona a imaginação, ativa processos especulativos, propõe a criação de atmosferas cênicas passíveis de sugestão e culmina no desenvolvimento de uma narrativa superficial. Essa visualidade, aquilo que se vê, ou seja, a plasticidade das coisas, evolui na medida que acumula e anexa uma narrativa de paisagens, colaborando assim para a construção de uma “dramaturgia de sensações” (GARROCHO, 2009).

Em se tratando do ator, dos seus processos de criação e sustentação do seu trabalho – objeto fundamental deste exame -, a noção de material adquire um outro viés. Matteo Bonfitto, dedicado ao estudo das antinomias internas ao trabalho do intérprete-*performer*, atenta para o status que a noção de material adquire quando o ator desenvolve o seu processo de composição ⁴⁸. O pesquisador parte da noção de “matéria” desenvolvida por Aristóteles ⁴⁹, para atentar à qualidade de potência ativa e operativa que este elemento exprime enquanto material. Neste sentido, o material seria “a aquisição por parte da matéria, de uma função que contribui para a construção da identidade do objeto do qual é parte constitutiva” (BONFFITO, 2013: p.17). Nesta perspectiva de Bonfitto, os materiais presentes nas práticas teatrais e utilizadas a serviço do trabalho do ator enquanto material são: o “*corpo*”, enquanto canal de expressão e elemento conector entre o processo interno e a manifestação externa; o “*ritmo*”,

⁴⁸ O pesquisador, teórico e performer brasileiro, desenvolve o foco das suas investigações a respeito do processo de composição do ator, como postulado no seu *O ator-compositor* (2013).

⁴⁹ “Uma casa existe potencialmente se não existe coisa alguma em seu material que lhe impeça de tornar-se uma casa e se não há nada mais que deva ser acrescentado, retirado ou mudado (...) E se as coisas que têm em si próprias o sentido de sua gênese existirão de per si quando nada de externo o impeça” (Aristóteles apud Bonfitto, 2013: p.17).

como dispositivo formador da identidade da expressão; e o “*aspecto ético*”, elemento orientador e formador da percepção necessária à construção do processo criativo (BONFITTO, 2013).

Uma vez que o ator contemporâneo, inscrito no terreno performativo, tem à sua disposição materiais de diferentes naturezas, o desenvolvimento de uma capacidade operativa que o permita investir na elaboração de uma codificação consciente destes materiais merece ser explorado e empreendido. O modo como esta articulação se estabelece, os procedimentos utilizados pelo ator para agenciar⁵⁰ estes materiais, mediante o processo de preenchimento e justificação da sua subpartitura cênica, é matéria ainda carente de análise e observação.

A crise da representação

Com efeito, é sabido pois que o conceito de representação abrange diversos campos do conhecimento. Antes de avançarmos no exame deste assunto, faz-se necessário esclarecer o recorte que optamos para a terminologia utilizada neste escrito. A considerar a complexidade de tal nomenclatura – e ao reconhecer as possíveis divergências semânticas quando da análise de termos entre os campos teórico e prático -, a definição escolhida aqui refere-se diretamente ao reconhecimento dos processos de atuação do ator inscrito na cena performativa. Do mesmo modo se desenvolve as demais observações ligadas ao tema, uma vez que as definições adoptadas servem de elucidação aos aspectos que julgo fundamentais à compreensão do tema em questão.

Muitos são os teóricos que convergem observações a respeito da figura do ator como elemento central do fenómeno cênico. Entretanto, quando o tema se dispõe a tratar especificamente do trabalho do ator diante da heterogênea cena teatral contemporânea, a carência de estudos que possam dar conta do seu procedimento criativo faz surgir um empecilho de percurso epistemológico.

⁵⁰ Tomamos a noção desenvolvida por Deleuze e Guattari para designar uma organização de significados e significantes compreendidos enquanto componentes inscritos num conjunto, num espaço ou território, portanto, numa geografia (DELEUZE e GUATTARI, *O que é Filosofia?*, 1997).

Se avançarmos no território desta matéria poderemos observar que, tal dificuldade é resultado, entre outras coisas, da reorientação estética e semiológica que o fenômeno performativo demandou sobretudo nas questões referentes à representação e à própria mimese.

Na tradição teatral ocidental, o termo mimese está intimamente ligado ao conceito de representação. A mimese é colocada como arte dramática desde Platão, embora a tradição mimética aristotélica tenha se sobreposto à perspectiva platônica e tornara influência determinante nas práticas e investigações teatrais desde o mundo antigo até a modernidade. Do mesmo modo, o trabalho do ator, e a sua condição de representação, obedecem aos pressupostos de uma lógica dramática aristotélica durante toda a história do teatro ocidental, até ser questionado pelas estéticas do século XX.

A emancipação da cena em detrimento da ascendência da literatura dramática, reivindicada pelos artistas representantes das vanguardas históricas,⁵¹ resultou em significativas alterações sobre o modo de representação do real – para além dos questionamentos e contradições filosóficas surgidas a respeito da noção de mundo real⁵² – e, conseqüentemente, sobre a mimese. Enquanto o teatro épico e do absurdo estavam imersos numa atmosfera político-filosófica profundamente ligada à iminência de erradicação da espécie humana pelas mãos da própria espécie – resultado direto de duas Guerras Mundiais e destruição das cidades Hiroshima/Nagasaki -, o “...aviltamento da condição humana no imediato do pós-guerra está muito distante do ceticismo e do niilismo dos anos de 1980 e 1990, em que o teatro pós-dramático tem maior influência (FERNANDES, 2013: p. 48). O “novo” teatro promoveu insurreições poéticas na estrutura teatral tradicional a medida que rejeitava a mimese aristotélica, contestava o modelo dramático naturalista e exigia do ator uma libertação da

⁵¹ Sobretudo Craig (1872-1966), Meierhold (1874-1940) e Artaud (1896-1948), mas também pelo conjunto dos movimentos surrealistas, dadaístas, futuristas e pelo teatro de Bauhaus.

⁵² A cruzada naturalista-simbolista evidencia o conflito poético entre Platão e Aristóteles sobre a representação na medida em que as suas divergências a respeito da relação mimética com o mundo são colocadas em destaque. Enquanto o naturalismo é tributário do encadeamento lógico, causal e analítico, o simbolismo inaugura o sintético, o abstrato, baseados em dinâmicas semióticas abertas e dispostas à sugestão de sentido. Logo, um simbolismo neoplatônico, pode-se dizer.

atuação à representação realista.⁵³

Como é sabido, a horizontalidade na hierarquia dos componentes espetaculares permitiu não somente a descentralização do texto como também promoveu a ascensão de outros componentes teatrais. A insurreição da encenação contra a hegemonia do texto dramático possibilitou, entre outras coisas, a construção de uma dramaturgia complementar a partir de signos não textuais, abertos em seus significados e criadores de sentido. Próximo da liberdade outorgada pela dança, o teatro performativo “partiu do campo semântico para o sintático e então para o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro” (LEHMANN 2007: p. 339-340).

A convulsão que toma o teatro contemporâneo, especialmente a partir da contaminação de práticas artísticas ligadas ao *happening* e a *performance art*, transformou indefinidamente a relação de subordinação entre os elementos cênicos e, conseqüentemente, as relações semiológicas do ato teatral. Efeito direto dessas convulsões, o trabalho do ator sofre uma reorientação em sua própria espetacularidade para dar conta de um teatro novo, que não mais opera na esfera representacional e que exige *per se* novos procedimentos de atuação.

A descentralização hierárquica do texto dramático, da linearidade e da fábula, em companhia de outras desarticulações entre os cânones dramáticos - como conflito, clímax e desenlace -, contribuem para formar um conjunto de impasses que interpelam o ator habituado às representações dramáticas vocacionadas a uma coerência e unidade psicológica quando da criação dos seres ficcionais. Além disso, a execução de ações de caráter não apenas dramático, mas eminentemente performativo, que muitas vezes é desencadeada pela ausência do elo de identificação entre sujeito e personagem, exige que o intérprete transite entre diferentes registros de atuação (BONFITTO, 2013).

No Teatro (e mais especificamente no teatro feito no ocidente), a atuação que segue tradicionalmente uma lógica verossímil psicológica obedece, em sua maioria, a uma representação de sentimentos, que por sua vez constrói um

⁵³ Não podemos deixar de referir a contribuição de Nietzsche, sobretudo neste contexto e nesta questão, a partir do seu *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, publicado em 1872, onde postulava a sua contestação a respeito da mimese e, conseqüentemente, da própria estética teatral.

modelo retórico específico. Assim, esta retórica das emoções é sistematizada mediante a codificação e padronização dos sentimentos a fim de constituir uma retórica do corpo e dos gestos através de uma representação convencional à tradição da representação dos sentimentos (PAVIS, 2015). Com efeito, a teoria das emoções, tributária de uma mimese do verossímil psicológico – e que reverberou nas teorias dos gregos, passando por Diderot, Stanislavsky, Grotowisky, Lee Strasberg, Stella Adler até os mais recentes métodos de interpretação para o cinema – não dá conta de descrever o trabalho do ator inscrito na cena performativa (pós-dramática, ou simplesmente contemporânea), ou seja, do ator-cantor-dançarino, do *performer*.

A diluição, ou dissolução, ou para os pensamentos mais arrojados, o *estilhaçamento* do personagem pode ser compreendido como um dos efeitos diretos da crise da mimese. Desde a crítica de Nietzsche⁵⁴, passando por Pirandello, Beckett até chegar nos representantes de dramaturgias mais contemporâneas como Novarina, a figura do personagem, como vetor principal de uma ação cênica, é colocada em xeque tanto quanto a própria relação mimética com o mundo. Para Robert Abirached, quem reconhecidamente empresta importantes considerações na fortuna teórica a respeito da “crise do personagem” e suas implicações no ato teatral,

É possível aceitar a morte do personagem, sem fraude nem mal-entendidos, e a chegada de um teatro tão distante da tradição aristotélica que se poderia dar-lhe um outro nome. Que esta arte seja possível e que ela suscite constelações de figuras eficazes, que tratam os atores como signos maleáveis e fechando sobre eles mesmos o círculo da representação, não se pode pôr em dúvida quando se vê, para não citar mais que dois exemplos, os espetáculos de Peter Schumann ou Robert Wilson (...), onde não há nada de comum que certa ideia de um teatro escrito em um

⁵⁴ Já referida neste estudo, a publicação de 1872 de Nietzsche postulava radicalmente contra modelo o modelo mimético Aristotélico a partir daquilo que ele considerava como uma aberração coletiva o modelo europeu a qual o teatro vinha sendo feito desde Eurípedes. Depois de assistir Wagner – e antes de romper com ele -, Nietzsche considera a capacidade criadora da música no teatro como sinal de uma nova relação desta arte em passara a ter em detrimento do *logos*. O teatro não poderia mais limitar-se aos ditames da imitação e o hábito que o espectador havia desenvolvido de ver e ouvir “o seu duplo no palco” correspondia a uma dialética socrática cujo o teatro não poderia mais submeter-se. (VASQUES, 2003).

espaço, livre das tutelas e liberado das referências literárias. (ABIRACHED, 1994: p. 431)

Consequência das mudanças estruturais da sociedade moderna, entre elas as novas contradições da sociedade industrial, do desmoronamento do real e das antinomias da relação entre o eu e o mundo, Abirached considera a crise do personagem como sinal da própria vitalidade do teatro. A sua concepção recusa a ideia de uma “morte do personagem” para dar lugar a uma noção de crise permanente instaurada, que ao invés de preconizar o desaparecimento da personagem, procura fazer dele um inventário de possibilidades de esculpi-lo. Esta compreensão põe o personagem, junto com as suas idiossincrasias na cena contemporânea, num outro patamar. Por certo, o que se torna nesta pesquisa aspecto crucial é a capacidade múltipla que estas novas configurações de construção do personagem podem atingir, como por exemplo os modelos de “personagem aberto”.⁵⁵

Para Jean-Pierre Sarrazac, uma das novas configurações que o personagem adquire no advento da cena moderna pode ser definida como a de *personagem sem caráter*. A tomar como referência os elementos definidores do personagem tal qual postulado por Abirached, Sarrazac apresenta o personagem moderno como uma entidade sem identidade fixa e rígida dramaturgicamente, ou seja, um personagem sem uma “alma única”.⁵⁶

Neste contexto, os fundamentos acerca da teoria do ator são demasiadamente abalados. Os métodos e técnicas baseados na esfera do teatro fundamentado na hegemonia textual não mais satisfazem as necessidades de construção do ator inscrito agora num terreno criativo híbrido e liberto sobremaneira de circunstâncias cênicas ligadas à tradição psicológica. A reformulação dramática, sobretudo a desarticulação da ação como fio condutor

⁵⁵ Diferente dos motivos que resultaram na crise do personagem, para Abirached o surgimento da “personagem aberta” é contemporâneo da crise da fábula. A perda de identidade da personagem, e a sua conseqüente “abertura”, remete-se substancialmente como efeito da diluição de cânones dramáticos, dentre eles o enredo e a intriga. (ABIRACHED, 1993).

⁵⁶ Para Sarrazac, a possibilidade de um *personagem sem caráter* já é vislumbrada em Aristóteles. Uma vez que o personagem é compreendido como “aquele que age”, de maneira que, a ausência de características individuais, de identidade psicológica e moral não impedem o curso da ação dramática.

de uma narrativa, e a ausência de elementos dramáticos como fábula e personagem, evidencia a insuficiência de sistemas e modos tradicionais de atuação como acontece na doutrina de Stanislávski. Os pressupostos do teórico russo que compreendem a estrutura fundamental do seu sistema foram especialmente afetados. A concepção clássica do ser humano baseado numa conformidade lógica e orientada a partir de uma motivação racional são postos em xeques com a insurreição da cena performativa.

o método de Stanislavsky tem uma amplitude máxima, o que quer dizer que ele pode abranger uma extensão dramática muito grande. Mas seu método não deve nem pode ser aplicado indistintamente a todo e qualquer tipo de dramaturgia. Não pode ser aplicado, por exemplo, aos largos setores da dramaturgia de vanguarda (sic), na medida em que esse tipo de dramaturgia é inconciliável com a ideia de personalidade humana. (...) É a partir de uma certa coerência psicofisiológica que a aplicação do método se torna possível, a partir também de uma certa coerência social. Mas quando essas coerências se desfazem, como acontece frequentemente nos teatros de vanguarda, o método se torna inexecutável. (BORHEIM, 1975: p.14-15)

Entretanto, aquilo que Borheim chama de *teatros de vanguarda*⁵⁷ constitui um movimento artístico e cultural que reformula consideravelmente a espectacularidade do ator, especialmente nos pressupostos centrais de representação de fábulas e personagem. Invariavelmente, pois, sob efeito desta reformulação, o ator passa a contar com novos procedimentos de atuação. Sistemas e modelos de interpretação ilustrativos, totalizantes, tributários de uma narrativa linear ficcional não funcionam, na sua integralidade, como suporte às novas formas e linguagens cênicas. A unidade psicológica confere à atuação uma retórica do corpo que sistematiza as emoções expressas pelo ator. Essa

⁵⁷ A obra *O sentido e a máscara*, conjunto de ensaios escritos pelo teórico e crítico teatral Gerd Borheim, teve a publicação datada de 1975. Aludir para a data de publicação deste livro, escrito no auge das convulsões teatrais do século XX, é alertar também para a consciência de que alguns postulados e definições podem ser susceptíveis a uma leitura crítica à sua própria historicidade. Como é o que acontece, por exemplo, com este autor que, no ímpeto de classificar e formalizar, a denominação que faz às encenações contemporâneas ainda é por “teatro de vanguarda”.

retórica é formada por uma série de emoções padronizadas, orientadas à teoria do verossímil e codificadas em padrões de comportamentos expressivos a fim de constituírem uma estrutura de representação.

Patrice Pavis atenta para a condição peculiar que o trabalho do ator enfrenta quando se trata do ato performativo. Para ele, a retórica da representação dos sentimentos é insuficiente para retratar o trabalho do ator-*performer* e necessita para isto de um quadro teórico estendido, que ultrapasse os limites da psicologia (PAVIS, 2015). O ator, envolto num campo artístico que passa a lidar com o mundo através de uma perspectiva outra, que não mais e somente a do canal da identificação, torna-se o expressivo vetor de um teatro que questiona o seu próprio papel enquanto figuração do pensamento social. Para Marvin Carlson, a noção tradicional de empatia e imitação já não conseguem mais, à guisa do modelo aristotélico, refletir a autoconsciência da era contemporânea. A instabilidade do “eu” moderno e as vicissitudes de um discurso teórico e social frente às novas relações culturais e de linguagem, extrapolam os limites de uma arte baseada na codificação unívoca de sentido e representação (CARLSON, 1997). Isto se reflete categoricamente no “sistema” stanislavskiano.

Vitor Lemos, pesquisador da doutrina do mestre russo, atualizando alguns princípios fundamentais do “Método” e à luz do pensamento contemporâneo - em especial, pós-estruturalista ⁵⁸-, analisa a perspectiva de três elementos que considera fundamentais à teoria das Ações Físicas e que se reorientam frente às novas concepções cênicas: as “circunstâncias”, o “objetivo” e o “se mágico”. O autor parte da análise de Gilles Deleuze sobre a obra do pintor irlandês, Francis Bacon, em *A Lógica da Sensação* (2007) para refletir sobre a construção do personagem tal qual organizado pelos componentes do “Método” de Stanislanski. Desse modo, a noção deleuziana de Figura, como sendo um corpo

⁵⁸ No seu *A Personagem como Figura* (2012), autor examina a construção da personagem através das ações físicas de Stanislavski a partir da perspectiva deleuziana quanto à obra de Francis Bacon. O estudo aborda a noção de Figura proposta por Deleuze, enquanto corpo de sensações resistente à representação, para refletir possíveis recursos de criação afinados ao pensamento contemporâneo de teatro e arte (LEMOS, 2012).

de sensações resistente ao figurativo representacional⁵⁹, reorienta os elementos stanislavskianos. As circunstâncias passam a obedecer, para além dos elementos ficcionais, aos elementos cênicos correspondentes ao “aqui-agora”, e responsáveis por estabelecer o jogo teatral e utilizados em sua materialidade (a luz, o som, o cenário, e acontecimentos ocasionais); o objetivo, retomando a definição original⁶⁰, como força de algum desejo ou esforço que, invariavelmente, ao mesmo tempo que transforma e modifica é modificado e transformado; e por fim, o “se mágico”, talvez o elemento mais remodelado, uma vez que o dispositivo ao qual se fundamenta – a pergunta *O que faria eu se estivesse nas condições desta circunstância?* – tomaria não mais um atitude baseada na alteridade de um ser ficcional, mas sob orientação a própria cena enquanto evento e acontecimento teatral. Portanto, um corpo material que gera um corpo-circunstancial, capto a interferir e ser interferido pelo jogo da cena (LEMOS, 2012).

Esta perspectiva encontra apoio no pensamento de Denis Guénoun, para quem o teatro que se faz na contemporaneidade não mais instiga e satisfaz a demanda de identificação do mundo contemporâneo e, por isso adquire outro *modo de representação*, a saber um que não mais acompanha, especialmente, o modelo stanislavskiano. Guénoun é categórico quando afirma que

O sistema de Stanislasvki não é mais o sistema do teatro (...) este não exprime mais, enquanto sistema, a necessidade de nosso teatro, nem a necessidade do teatro para nós (...) Nossa questão não é mais fazer viver, nem, portanto, viver papéis. Pode ser necessário fazê-los viver, mas para fazer viver o jogo. É o jogo que sustenta o papel, não mais o contrário. (GUÉNOUN, 2014: p. 131)

⁵⁹ “Ao distinguir entre o ‘projeto cerebral’ da articulação narrativa e o ‘projeto físico’ da dimensão nervosa do corpo, entre a ação indireta da ilustração (figuração) e a direta da imagem (Figura), Deleuze faz uma defesa da força da sensação contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução, quanto no da recepção da obra” (LEMOS, 2012: p. 2).

⁶⁰ Para Stanislávski, em *Manual do Ator*, “Cada objetivo deve trazer, em si, a gênese da ação. (...) Vocês não devem tentar exprimir o significado de seu objetivo em termos de um substantivo, (...) mas (...) devem sempre empregar um verbo (...) (por exemplo ‘quero’, ou ‘quero fazer’). Tal objetivo provoca o afloramento de desejos que se voltam para a ânsia de criar (STANISLAVSKI, 1997: p. 141).

Ponto crucial nesta questão, o deslocamento da “verdade” mimética teatral, resultado direto das novas relações poéticas da escrita contemporânea, adquire status relevante sobretudo a partir da diluição da figura da personagem. Na medida em que a ideologia stanislavskiana é sustentada mormente pela identidade de um personagem e pela regência do texto, o teatro contemporâneo – tanto a escrita e quanto a encenação⁶¹ - acabam por alterar significativamente o modelo de representação. O “novo teatro” passa a não mais exigir uma adequação a uma imagem representativa ficcional, a qual o ator estaria a mercê de uma figuração, mas a exibição da sua própria presença através da apresentação do seu próprio corpo. A exigência contemporânea desloca a normatividade cênica em direção à pura e seca apresentação. Ela deixa de ser representativa para ser *apresentativa*, de maneira que e a “verdade” cênica, já não mais figurativa, dá lugar a uma outra, a uma “verdade física” que obedece, por sua vez, ao rigor de uma *existência cênica*. Ao recusar o mimetismo tradicional em prol de uma “autonormatividade” da apresentação, o “jogo”⁶² teatral, especialmente o jogo do ator, passa a demandar a poética da cena, que por sua vez, altera profundamente os modelos tradicionais de operação cênica (GUÉNOUN, 2014).

Esta alteração emblemática que o fenômeno cênico contemporâneo provoca no trabalho do ator demanda a concepção de novos suportes e procedimentos de criação. A multiplicidade estética e o hibridismo de linguagens expandem o conjunto de materiais referenciais para a construção do seu trabalho. Inúmeras referências servem ao ator como instrumento de construção de seres ficcionais e de corporeidade. No bojo deste movimento, entre outras implicações, ao ator foi possível desenvolver uma dramaturgia sua, dramaturgia que escreve sobre si e que tem a si mesmo como referente. Ele assume a proposta de falar sobre si e por si, diluindo e suprimindo as dinâmicas de

⁶¹ É mister salientar aqui, para além das encenações reconhecidamente inspiradas num movimento híbrido e experimental performativo como Robert Wilson e Romeo Castellucci, as escritas contemporâneas que invariavelmente exigiram uma nova adequação do modelo representacional. Entre alguns nomes, podemos citar: Samuel Beckett, Heiner Müller, Valère Novaria e Michel Vinaver.

⁶² Falaremos deste conceito e das suas reverberações na cena performativa no próximo capítulo.

identidade e alteridade, e isento de uma figura a quem deva estar por representar. Neste sentido, a representação é, portanto, substituída pela “performatização do eu”, pela apresentação do sujeito-ator que performa a si mesmo, seus duplos e seres ficcionais não mais subordinados a uma verossimilhança, no lugar da ilustração pictórica ficcional.

A partir desta perspectiva, é possível perceber que muitas vezes, a depender da orientação teórica vigente, o trabalho do ator no fenômeno performativo é compreendido através dos trabalhos de *representação* e trabalhos de *apresentação*. Para Pavis, a noção de *representação* está diretamente ligada ao caráter mimético da realidade, este vinculado à imitação lógica do mundo. A *representação* é o suporte criativo que permite ao ator “esconder-se” atrás de uma figura imaginária, comprometido em reproduzir emoções, comportamentos e falas ao estilo da estética realista ou naturalista. De outro modo, a *apresentação*, distante da imitação, usa a teatralidade para distorcer a realidade, inscrevendo em cena um jogo de atuação que quebra a ilusão figurativa para apresentar a si própria numa relação direta com o público (PAVIS, 2017).

Com efeito, a atuação do ator-performativo (o *performer*, o pós-dramático) envolve um cenário técnico-expressivo mais alargado, se comparado ao “ator-dramático” (BONFITTO, 2013). Uma vez que há a possibilidade deste ator não contar com a presença de uma história, e nem a existência de personagens na constituição dos referenciais do seu material de atuação, o ator-performativo apoia-se em qualidades expressivas e pré-expressivas, presentes em tradicionais modos de interpretação, mas também em elementos que permeiam os elementos da dança, do *cabaret*, do teatro-musical, do circo, da performance e de outras manifestações artísticas possam surgir dentro deste moderno⁶³ “devir teatral” (LEHMANN, 2007).

Empregada muitas vezes como uma alternativa à designação deste ator “novo”, alargado em suas competências técnicas, extrapolado em relação aos limites do dramático, o termo inglês *performer* refere-se basicamente ao ator que age e fala em seu próprio nome. Enquanto a competência do ator dramático

⁶³ Érika Fischer-Litche, em *Estética do Performativo* (2019), recupera as características de um movimento teatral, motivado por recursos circenses, destacado na Europa dos primeiros anos do século XIX, e para os quais tinham como oposição expressa o teatro literário realístico.

está vinculada a um personagem, o *performer* executa (*to perform*, na língua inglesa) uma ação vocal, gestual ou instrumental, em oposição à mimese ilustrativa. Ele agencia habilidades circenses, musicais, de dança, mímica e até luta, sob a luz de uma consciência objetiva, para servir de material ao jogo de cena – este orquestrado por si próprio, expondo a sua identidade em relação direta com o público do espetáculo. Ou seja, a estabelecer uma “atuação performativa.

As novas referências oferecidas ao ator, os novos meios de articulação e de representação exige que analisemos mais atentamente os procedimentos que fazem parte desta nova configuração. Para além da compreensão das circunstâncias e tipos, faz-se necessário aprimorar o conhecimento sobre os meios de operacionalização de tais conceitos e distinguir os seus modos de aplicação. O exame consciente das operações entre os modos de representação tem como intuito afastar as “mitologias da inspiração”⁶⁴. Tais tradições orientadas por uma vocação ao *espontaneísmo*, baseadas nos valores de originalidade, genialidade e talento são elementos característicos das reivindicações românticas à modernidade. Substituí-las pela reflexão de elementos palpáveis, concretos, que estão envolvidos no trabalho do ator, a fim de desenvolver mesmo no âmbito da criação uma instrumentalização técnica operacional, é mister.

Valère Novarina, em seu *Carta aos atores e para Louis de Founée* (1999) escreve “Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo a medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando se está atuando”. Embora Novarina preconize a complexidade a respeito do *modus operandi* que representa o trabalho do ator contemporâneo, a sua afirmação, ao mesmo tempo, sugere a diversidade peculiar e valiosa que tal tarefa pode alcançar à medida que conseguimos perceber as suas antinomias internas.

A atuação performativa

⁶⁴ Jean-Jaques Roubine, em *A arte do ator* (2004).

A oscilação entre os planos de representação diante da dissolução de cânones cênicos, e conseqüentemente o surgimento de novos dispositivos teatrais na encenação contemporânea, favorece o exame teórico sobre a *praxis* do ator a partir das dinâmicas criativas articuladas no seu processo de criação. A pletera de linguagens e a incessante hibridização de manifestações artísticas, ocorrências criativas características do advento da cena teatral contemporânea, inscreve o ator num “entre lugares” entre a dança e o teatro, o ficcional e o real, o verossímil e o autêntico (RAMOS, 2015), muitas vezes desconstruindo modelos e métodos representacionais a fim de reorganizá-los em prol de uma determinada criação.

Se partimos da constatação de que a performatividade pode ser compreendida como uma articulação espetacular que inscreve a cena teatral enquanto um acontecimento cênico a potencializar o seu caráter eventual, portanto, dependente exclusivamente de um agenciamento semiológico único para cada encenação, advogar em favor de uma teoria do ator que possa garantir um modelo de atuação para uma cena, que promove a pluralidade estética e o hibridismo de linguagens, é matéria que já nasce frustrada. Contudo, é possível reconhecer que, narrativa contemporânea e o ato performativo convidam o ator a reunir ferramentas e materiais presentes por vezes em tradicionais modos de interpretação, e que por serem de naturezas diferentes necessitam, por sua vez, de transições e operações conscientes.

De fato, idealmente falando, e em sintonia com a abordagem de Lehmann, o ator pós-dramático deve possuir competências que transitam entre o teatro dramático, o circo, o cabaret, o teatro de variedades, o teatro-musical, o teatro-dança, e a performance, dentre outras manifestações que compõem o *continuum* das artes cênicas ou performáticas (BONFITTO, 2009: p. 92-93).

Matteo Bonfitto, ator-performer, encenador e professor do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP), desenvolve uma valiosa investigação acerca dos elementos pré-expressivos do trabalho do ator na cena performativa, sobretudo quanto ao *performer*, e contribui significativamente para

elucidar alguns temas e conceitos que parecem envolver a reflexão a respeito de uma atuação dita performativa.

Para Bonfitto, “os processos de atuação colocados em prática pelo ator pós-dramático⁶⁵ envolvem um horizonte técnico expressivo mais alargado, se comparado àqueles do ator dramático” (BONFITTO, 2013: p. 92). Sem, contudo, preconizar uma hierarquia de valor entre os dois tipos de atuação, segundo o pesquisador, três aspectos tornam-se referências para pensar os processos de atuação, segundo ele, do ator “pós-dramático”, são eles: a relação de *apresentação e representação*, os “processos narrativos não lineares” e os “seres ficcionais”.

A começar pelo primeiro aspecto, visto que o tema referente à “representação” já foi abordado neste estudo em capítulo anterior, Bonfitto é categórico. Para ele as esferas que compreendem os conceitos de representação e apresentação se diferem, não por graus de referencialidade determinados pelo nível de reconhecimento ou não de convenções e códigos sócio-culturais, mas a partir dos modos de articulação, elaboração e reinvenção destes elementos. Para Bonfitto, uma das características constitutivas da esfera da apresentação é a capacidade de evidenciar qualidades relativas à manifestação de uma presença, o que faria prevalecer o surgimento de resultados que estariam para além da ilustração de circunstâncias e situações, destacando, deste modo, a corporeidade e todas as suas implicações (BONFITTO, 2013).

Em relação ao segundo aspecto, Bonfitto observa que, uma vez que o trabalho do ator não se baseia tão somente a contar histórias e tramas (em sua maioria, lineares), um deslocamento significativo acontece em termos de atuação. Para Josette Ferál, o ator nem interpreta, nem representa a si mesmo: é apenas uma fonte de “produção de deslocamento” (FÉRAL, 2008). Visto que ele não poderá mais sustentar o seu trabalho sob objetos concretos criados para materializar um significado preestabelecido, o ator performativo deverá direcionar a sua criação para a produção de sentido a partir dos materiais à sua

⁶⁵ Embora as suas concepções se oponham às formulações de Lehman – para quem o teatro pós-dramático adquire status de sistematização – e a considerem imprecisas, Bonfitto mantém o termo “ator pós-dramático” para designar o ator inscrito em espetacularidades nomeadamente performativas. O termo ou *ator-performer* só viria a ser utilizado no seu *Entre o ator e o performer*

disposição (BONFITTO, 2013). E aqui emerge uma característica que evidencia tal deslocamento no trabalho do ator na cena contemporânea: a diferença entre produção de significado e produção de sentido. Dado que no primeiro, a atuação está determinada a partir de conteúdos previamente estabelecidos e baseada sobretudo numa rede semântica, o segundo é desencadeado a partir de procedimentos que envolvem processos perceptivos e que contribuem na exploração de materiais de atuação. Portanto, na medida em que o ator não se baseia numa estrutura não linear, onde não há hierarquia entre os elementos narrativos, a questão relativa ao eixo do seu trabalho ultrapassa a instância do “o que deve fazer” para a instância do “como deve fazer”.

Por fim, em função deste deslocamento, a atuação performativa deve produzir diferentes matrizes, utilizando para isto de diferentes materiais, para dar vida à diferentes tipos de seres ficcionais. Bonfitto, a partir das formulações feitas pelo morfólogo russo Vladimir Prop ⁶⁶, define os distintos tipos de seres na condição de “actantes”, uma vez que o termo estaria relacionado à qualidade das funções daquele que executa ou sofre um ato.⁶⁷ Estes seres tanto podem ser constituídos a partir de uma coerência psicológica e inscritas numa rede semântica produzida por uma história - como o “actante-máscara” (indivíduo ou tipo) - , ou como seres ausentes de uma estrutura lógico-temporal, muitas vezes provenientes de dramaturgias contemporâneas que não privilegia o enredo - como o “actante-estado” e o “actante-texto” (BONFITTO, 2013). ⁶⁸

Na atuação performativa a materialidade e a corporeidade dos atores dominam as relações simbólicas de maneira a desconstruir o protocolo da

⁶⁶ *Morfologia della Fiabba* (1978).

⁶⁷ Bonfitto toma como referência os pressupostos de Tzvetan Todorov, através do seu *As Estruturas Narrativas* (1969), para ampliar as resoluções acerca da funcionalidade dos seres ficcionais a partir de uma noção de “modalização” das ações, na qual a ação, vista enquanto execução, passaria a ser compreendida também enquanto intenção e possibilidade.

⁶⁸ Em *O ator compositor* (2013), Matteo Bonfitto define com clareza os diferentes tipos de seres ficcionais. Para ele, “Diferente da personagem-tipo e da personagem-indivíduo, que são os agentes dos predicados distribuídos segundo uma temporalidade imposta pela sucessividade lógica, e do actante-estado, que é *destemporalizado* em função da modalização das funções, mas que ainda mantém a sua referencialidade, nesse caso vemos surgir uma peça do jogo textual. *Desreferencializada*, ela deve submeter-se à auto-referencialidade do texto. O texto passa a impor as suas leis, é o texto que fala, é o texto que age. Vemos surgir, dessa forma, o actante-texto” (BONFITTO, 2013: p. 134).

realidade e a investir no jogo de códigos e sistemas de representação, nos quais o jogo de ilusão entre o real e o ficcional se interpenetram. Para Josette Féral, o ator performativo, acima de tudo, joga com sistemas de representação de maneira que a ficção e o real se interpenetram à medida que este ator joga com os signos, instalando novas significações, deslocando códigos e produzindo novos sentidos (FÉRAL, 2008).

Diversos teóricos, em maior ou menor grau, abordam o jogo como componente elementar do ato performativo. A conjectura formulada por Féra sobre o tema reverbera nas formulações de Guénoun a respeito das características do que compreende o “jogo”. Para o teórico, o jogo do ator, antes de tudo, não é determinado pela necessidade de dar vida a personagens, mas pela proposta e existência do próprio jogo. Segundo ele, “é o jogo que sustenta o papel, não mais o contrário. Se os personagens são dotados de uma necessidade, ela se dobra diante da necessidade do jogo, que a institui” (GUÉNOUN, 2014: p. 131). O jogo seria determinado, portanto, por uma capacidade de desnudamento dos aparatos cênicos, sobretudo a abstenção de códigos e protocolos que não obedecem às exigências de construção de identidades narrativas. Uma vez que estas convenções reconhecidamente espetaculares não se fazem mais presentes do patrimônio imaginário de um personagem, o ator “joga” com a própria manifestação da representação. Para além da diluição do personagem, fenômeno presente substancialmente nas investidas poéticas das escritas contemporâneas - tal qual apresentado no vigoroso postulado de Abirached ⁶⁹ -, a “verdade” imaginária, a verdade do *representado*, tributária de identidades fictícias, passa a configurar uma outra normatividade da cena, esta remetida em si mesma. A “verdade da existência”, do teatro sendo teatro, que ostenta a sua autoexposição concreta no lugar da ilusão de uma “vida outra”, permite que o *jogo dos atores* ganhe preponderância sobre a cena. Entretanto, segundo Guénoun, se o personagem aparecer refletido no trabalho (o que não é raro), isto deve ser operado como um “instrumento de trabalho”, as identidades fictícias passam a figurar como “pontos de passagem” (GUÉNOUN, 2014). O imaginário dos personagens não dita o jogo. O jogo *joga* com as figuras imaginadas para a sua autoexposição, e acima de tudo o jogo

⁶⁹ *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011).

joga com uma ostentação concreta, prática, com jogadores concretos e práticos, que aplica seus movimentos, sua voz, seu comportamento, seus membros, sua pele, seu olhar, a exigência de uma exibição íntegra. Íntegra significa: inteiro (o jogo apreende tudo, captura tudo em cena) e, ao mesmo tempo, honesta: o jogo se procura como ética e técnica juntas. (GUÉNOUN, 2014: p. 136)

Neste sentido pode-se dizer que a atuação performativa pretende uma verdade ligada à existência da vida, uma existência da vida real em cena, exposta através de distintos códigos a sua disposição com toda a sua fortuna “material”. Desse modo, a autenticidade, a corporeidade, a sobriedade, o rigor, a lógica, são códigos que contribuem para formar a materialidade do jogo do ator no teatro performativo.

O jogo pode ser compreendido pela capacidade de explorar acontecimentos e experiências, em carácter espetacular, ou seja, compreendido pela sua capacidade auto-encenação. A consciência, o rigor e a precisão são objetivos que fazem parte deste jogo, entretanto, o que faz dele potencial são as suas particularidades, as vicissitudes da experiência da vida humana, autêntica e real.

O jogo teatral é, portanto, a exposição da autenticidade teatralizada. Ele expõe a sua própria teatralidade numa condição de disponibilidade e abertura à todas as contaminações performativas possíveis, ao eventual presente no procedimento teatral, à condição de sucesso e insucesso posta em cena como obra, como jogo.⁷⁰ A medida que os seres ficcionais, as figuras imaginárias, não ditam mais a verdade do jogo, o próprio jogo posto em cena passa a reger tais figuras em sua *autoapresentação*. Para Patrice Pavis, “O performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome” (PAVIS, 2005 p. 55). Desse modo, o teatro contemporâneo parece resgatar a base da noção aristotélica que define a cena como um lugar da *práxis* e que tende a finalizar-se em si mesma, sem contudo fazer brotar para fora de si um

⁷⁰ Josette Féral, no seu *O performativo: por uma poética da performatividade* credita à Derrida contribuição no entendimento do “valor do risco” que configura o espetáculo enquanto “evento”. Segundo a ensaísta, é Derrida quem atribui o carácter de sucesso ou malogro como princípio inerente à noção performatividade. A partir desta concepção, entende-se a obra performativa como uma ação que pode ou não atingir os seus objetivos, uma ação que pode ou não ser *efetiva* (FÉRAL, 2008).

efeito outro (GUÉNOUN, 2014).

Segundo Guénoun, a medida que a fábula e o personagem deixam de ser bases elementares da obra teatral, a lacuna passou a ser ocupada pelo ator e pelo seu jogo de cena exposto e declarado enquanto regra e meta. A ambição do espectador não busca mais a ilusão pictórica mimética, a fim de que se possa estabelecer uma identificação com a história, suas circunstâncias propostas e conflito. Ao contrário, o teatro performativo parece recrutar uma *reteatralização* do próprio teatro, um resgate aos elementos reconhecidamente teatrais e toda teatral e fértil insignificância.

a pessoa vai ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma *operação de teatralização*. O que se quer é ver o *tornar-se-teatro* de uma ação, de uma história, de um papel. Os espectadores de teatro, a fórmula é talvez menos boba do que parece, *vão ao teatro para ver teatro*. Poderíamos mesmo dizer: para ali ver o *teatro*, a incidência, o advento do acontecimento singular do teatro, naquele lugar e naquela hora. Isto é: aquilo mesmo que acontece na cena enquanto cena: as práticas da cena enquanto práticas. (GUÉNOUN, 2014: p. 139)

O jogo performativo é, portanto, o ato de dar caráter cênico à realidade não cênica, e cujo o *ver como se faz aqueles que fazem* ganha lugar preponderante na representação. Guénon preconiza o fato de que, inscritos nesta nova poética, neste *jogo novo*, os atores passam a exercer o papel de *rapsodos*, tal qual o conceito que norteia a pesquisa de Jean-Pierre Sarrazac e que nesta esfera, torna-se uma valiosa referência para pensar a atuação performativa.

Seguindo a matéria da sua pesquisa quanto às idiossincrasias da forma dramática moderna e contemporânea⁷¹, Sarrazac desenvolve o conceito de “autor-rapsodo” para designar a qualidade daquilo que ele chama de voz *rapsódica* presente no texto dramático. Com efeito, o teórico serve do conceito do rapsodo medieval para atualizar as novas formas dramáticas escritas através de procedimentos tais como a colagem, a montagem, e a hibridização.⁷² Embora

⁷¹ Dois importantes estudos do autor merecem ser destacados frente à relevância que exercem aos estudos sobretudo referentes ao “drama” contemporâneo, são eles: *O futuro do drama* (2002) e o compêndio didático *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012).

⁷² Tais procedimentos envolvem, em sua construção, invariavelmente outras condições

o seu estudo se debruce prioritariamente a respeito da escrita dramática, a noção de voz *rapsódica* reverbera uma pulsão poética no texto, mas também na encenação e na atuação contemporânea, e que por sua vez resulta num *devir rapsódico*. Para Sarrazac, a *rapsodização* – efeito direto da voz rapsódica – remete-se à relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas.

O épico, o lírico e o dramático, concorrem no mesmo modelo poético, associando e dissociando um ao outro ao mesmo tempo, e demanda do ator uma capacidade de articulação que possa garantir uma operação narrativa, dramática e musical-poética (SARRAZAC, 2012). Do mesmo modo que Guénoun, Sarrazac atenta para o efeito que a ausência da fábula (em sua maioria, linear) e a diluição do personagem acarretam no processo de atuação contemporânea.

o que se está em jogo na constelação rapsódica do drama contemporâneo é a instauração de um teatro em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa incansavelmente... (SARRAZAC, 2012: p. 154)

A cena performativa exige que o ator passe a exercer o papel de um catalisador de diferentes processos perceptivos, sensoriais, afetivos e intelectuais; ator não como maestro desses processos, mas como dispositivo articulador e desencadeador.

Em certo sentido, dois espetáculos podem servir de referência para pensar exemplos bem-sucedidos daquilo que pode ser chamado como uma *atuação performativa*, *A Alma Imoral*, de Clarice Niskier e *Os Sonetos de Shakespeare*, do aclamado Robert Wilson. Em ambos os casos, em maior ou menor grau, é possível reconhecer nestes espetáculos características cênicas performativas, seja pelo caráter híbrido de linguagens, seja pela ausência de um texto linear (ou ausência do próprio “texto”), ou pela condição imagética da sua

elementares da dramaturgia contemporânea, a saber: “recusa do 'belo animal aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica” (SARRAZAC, 2012: p.152-153).

narrativa. No que se refere ao trabalho do ator, é possível perceber que tais encenações articulam processos criativos que fogem a convenções tradicionais, ou pelo menos à hegemonia processual de algumas destas, articulando, somando, subtraindo e sobretudo combinando diferentes regras e convenções.

73

A respeito destas convenções, Eugênio Barba no seu *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*, em oposição às frequentes distinções geográficas e culturais envolvendo o “Teatro Oriental” e o Teatro Ocidental”, investe no estudo de elementos basilares criativos do ator e, a partir de uma perspectiva abstrata, destinge a atuação em duas categorias: *o ator do Pólo Norte* e *o ator do Pólo Sul*. Segundo Barba, o primeiro corresponde a um tipo de atuação fundamentada, em sua maioria, em regras fixas – quando não rígidas - pertencentes à um gênero ou estilo codificado. Para ele, o ator que escolhe este tipo de teatro deve empreender uma *despersonalização* de si para figurar uma “pessoa cênica” outra. Quanto ao ator *do Sul*, este

pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. (BARBA, 1994: p. 27)

Contudo, embora pareça aparentemente mais livre, é no ator “Pólo Sul” que se concentram as maiores dificuldades de articulação e desenvolvimento de elementos criativos. Segundo Barba, o ator “Polo Norte” tem mais autonomia artística. Mesmo que esta autonomia seja possível tão somente no interior do estilo que pertence. O “ator Pólo Sul” estaria, segundo o teórico, retido pela excessiva carência de uma base estruturada e pontos de apoio (BARBA, 1994). Em outra perspectiva, podemos entender o primeiro com características próximas ao que tratamos como o “ator dramático” e o segundo alinhado às características de um ator “pós-dramático”. Do mesmo modo, submetendo aos descontos dados às distinções circunstanciais, a semelhança entre a doutrina de

⁷³ Analisaremos com mais atenção as duas obras em capítulo adiante.

Eugênia Barba e o pensamento de Matteo Bonfitto, a respeito das competências “mais alargadas” do ator pós-dramático”, é axiomática.

A carência de referências e pontos de apoio reconhecíveis, que pudessem ser submetidos à articulação e operacionalização quando da configuração da estrutura do ator “Pólo Sul”, agora “pós-dramático”, reverbera em Patrice Pavis, para quem esse processo é objeto de um longo trabalho, do qual não se sabe muita coisa, mas do qual não há dúvidas quanto a sua importância (PAVIS, 2010).

Isto permite-nos avançar na exploração deste terreno pouco explorado acerca dos materiais que sustentam a ação e dão suporte à criação ator, especialmente a este ligado à partitura de matrizes que não as submetidas aos ditames da narrativa ilusionista e da fábula. É possível dizer, uma partitura de atuação formada por materiais caracterizados por distintos graus de subjetividade e abstração que passa, então, a configurar o horizonte pragmático do ator performativo. Cabe a ele, compreender a lógica do seu funcionamento. Saber como justificar e preencher as suas ações através de procedimentos que possam ser articulados e operacionalizados e que, em sua maioria, extrapolam os recursos oferecidos pelos sistemas de atuação tradicionais. Ao ator performativo cabe saber como preencher e justificar a sua subpartitura.

PRÉ-EXPRESSIVIDADE E COMPONENTES NÃO VISÍVEIS DO TRABALHO DO ATOR

No processo de análise do espetáculo, bem como diante dos seus componentes, frequentemente toma-se por referência a perspectiva do espectador, de onde, de facto, incide o germinar da significação. Entretanto, ao ator fica relegada tão somente uma observação superficial. Superficial, menos no sentido de uma observação rasa ou insuficiente, e mais sobre a ideia de uma observação que aborda, em sua maioria, uma perspectiva mormente exterior do seu trabalho, um nível criativo que está apenas no nível aparente.

Antes de entrar no mérito da questão, é importante salientar que, refletir sobre as especificidades deste processo, os procedimentos de execução, componentes motivadores e bases de suporte de atuação, é parte de uma observação que, em diferentes momentos da história do teatro, já foi alvo, em maior ou menor grau, de pesquisa e estudo entre diversos encenadores e teóricos teatrais, não obstante gênero ou estilo, e que corresponde àquilo que Eugênio Barba persegue em sua *Antropologia Teatral* como o estudo da *pré-expressividade do ator*.⁷⁴ Resultado das incursões investigativas acerca da pragmática do ator, a comparar técnicas e procedimentos em diferentes gêneros e culturas, Barba investe numa pesquisa empírica quanto ao comportamento humano em situação de representação. Este estudo ganha reverberação na fundação do *Odin Theatre*, e suas práticas investigativas, e mais adiante com a criação da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), cujas pesquisas contribuem para definir e determinar as bases de uma investigação que possa conferir aquilo que há de comum entre as técnicas estudadas no mundo, em outras palavras, as bases da *Antropologia Teatral*. Uma investigação acerca do que há de interseção entre diferentes técnicas, em diferentes culturas, pois, como afirma Pavis “existe, apesar das diferenças, um substrato comum a todos os homens” (PAVIS, 2011: p. 19).

⁷⁴ *Antropologia Teatral* – o termo é relativo à ciência dedicada sobre e para o ator - é a definição dada por Eugênio Barba aos estudos dedicados a examinar o comportamento cênico relativo à pré-expressividade do ator, ou seja, à lógica que antecede o processo criativo de atuação. Ela trata-se das dimensões fisiológicas e culturais do ator quando da representação. Em suas palavras, “Trata-se de uma abstração que porém é extremamente útil para agir sobre o plano prático” (BARBA, 1994: p. 150).

Incluso no nível da pré-expressividade, Barba revisita o conceito utilizado por Craig e denomina de “princípios-que retornam” à existência de princípios que estão sempre na base da presença cênica dos atores, variando tão somente sob uma questão de corrente e estilo.

Para Barba, o nível pré-expressivo não pode ser compreendido separado do nível expressivo. Ele serve como nível operativo que permite compreender a lógica do processo, uma práxis que tem como objetivo organizar e desenvolver o “*bios cênico*” do ator⁷⁵. Enquanto ao espectador é possível receber os resultados do que os atores exprimem em cena – ações, emoções, sentimentos, pensamentos e ideias -, principalmente a partir de tudo que possa expressar uma intenção e um significado, o nível pré-expressivo permite compreender o processo empreendido para alcançar estes resultados. Contudo, a ele não está remetido uma compreensão destes resultados, ou de como funcionam, mas sim o entendimento do seu funcionamento a partir da sua própria coerência interna e independente. A pré-expressividade concerne a uma lógica própria, que precede a representação e permite ao ator constituir o seu estado de prontidão por meio de um corpo consciente, nutrido de referências, disposto à cena e disponível para afetar e ser afetado pelas circunstâncias cênicas.

No interior do conjunto da pré-expressividade, ou seja, esta que garante a lógica criativa anterior ao expressivo cênico, está presente a subpartitura. Ela seria, portanto, um dos elementos que constituem a rede pré-expressiva do ator, ao que é visível em cena. Neste sentido, a subpartitura pode ser compreendida como um elemento técnico, de caráter pré-expressivo e que “...pertence ao nível de organização básico sobre o qual se apoiam os ulteriores níveis de organização do espetáculo da eficácia da presença individual dos atores ao entrelaçamento da relação deles, da organização do espaço às escolhas dramáticas” (BARBA, 1998: p. 29).

⁷⁵ O conceito de *bios cênico* remete exponencialmente à presença física e mental do ator. Segundo o pensamento de Barba, o termo refere-se às qualidades pré-expressivas do ator, na parte que confere à articulação de técnica extracotidianas para servirem de material codificado segundo a convenção estética do espetáculo ou do gênero em vigor. Portanto, o *bio cênico*, ou o nível “biológico” do ator, é o que permite ser visto pelo espectador, é o resultado da parte representada. Em outras palavras, é o produto final àquilo que o espectador tem acesso de forma palpável, prática e real (BARBA, 1994).

A reflexão a respeito da partitura e da constituição da subpartitura, enquanto elemento presente nos processos de criação atoral inserido no campo de práticas cênicas contemporâneas, é o mote inicial de um texto de Barba, publicado em 1998, *“Um amuleto feito de memórias”*. Nele, o pensador, dramaturgo e encenador teatral reflete com detalhes sobre os elementos existentes nas estruturas invisíveis do teatro, sobretudo à arquitetura de formações pré-expressivas do ator, como a subpartitura. Antes de avançar sobre o tema, Barba alerta para a condição complexa que o projeto de investigar a subpartitura e os tais elementos presentes no “invisível do teatro”⁷⁶ traz enquanto percurso epistemológico e sinaliza: “Com o termo “sub-partitura” não me refiro a um andaime escondido, mas a um processo profundamente pessoal freqüentemente impossível de verbalizar. Sua origem pode residir em uma ressonância, em um movimento, imagem ou constelação de palavras. (BARBA,1998: p. 29).

A questão referente ao ator e sua dramaturgia, com efeito, adquire uma condição importante frente às novas incursões da cena contemporânea. Especialmente diante de um cenário teatral plurifacetado, que acaba por alterar consideravelmente princípios teatrais e que, por conseguinte, proporciona a criação de novos dispositivos articuladores de novo conceitos, a noção de *dramaturgia do ator* ganha relevância entre os objetos de estudo e pesquisas de práticas contemporâneas. No contexto em que o próprio conceito de dramaturgia entra em crise – dramaturgia enquanto texto escrito, este muitas vezes descentrado, despedaçado, quando não abolido - a perda da sua preponderância sobre o fazer teatral é inversamente proporcional ao status que

⁷⁶ Em certa medida, a investigação artística que nasce dos estudos prático e teóricos de Eugênio Barba, e que podem ser conferidos em conhecidos textos como em *Um amuleto feito de memórias* (1998) e no livro *A Canoa de Papel* (1994), examina os componentes não visíveis do Teatro, especialmente a partir do fenômeno pelo qual ele dá o nome de “Revolução do Invisível”. O autor retoma uma declaração proferida por Edward Gordon Craig, quando do congresso mundial de teatro realizado em Roma, pela Academia Real da Itália, na qual o vanguardista teatral teria respondido em oposição à “obsessão pela Forma” presente nas opiniões entre os demais pares: “...o teatro que vem antes do drama, e que é o único que conta, não era e não é um edifício, é o *som* da voz, a expressão do rosto, os movimentos do corpo, da pessoa, isto é, o ator...” (BARBA, 1994: p. 147).

esta noção atinge sobre o processo de construção pré-expressiva do ator. Faz-se necessário ressaltar que, a medida em que a materialidade torna-se o caminho pelo qual os componentes teatrais, adequadamente agenciados à poética da criação em questão, adquirem condições de germinar novos significados e novos sentidos à cena, a dramaturgia extrapola o seu próprio limite de escrita para incutir novos “textos”⁷⁷ ⁷⁸. Em si tratando do trabalho do ator, a noção ganha outra coerência. Menos o da concatenação da sequência de situações e acontecimentos do tema de uma narrativa, e mais na articulação de elementos criativos que estão relacionados aos materiais psicofísicos do intérprete.

Barba, em *Um amuleto de feito de memórias* define a dramaturgia do ator como a “...capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção, que é percebida como personagem, deve exercer um impacto sensorial e mental sobre o espectador. O objetivo da dramaturgia do ator é a capacidade de estimular reações afetivas” (BARBA, 1998: p. 34).

Marco de Marinis, professor de História da Cenografia e História do Teatro e do Espetáculo no Departamento de Música e Espetáculo da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Bolonha, e membro permanente da equipe científica da ISTA (International School of Theatre Anthropology), fornece-nos uma valiosa contribuição acerca das funções dos elementos pré-expressivos partir do seu *Dramaturgia dell'attore* (1997). Para o pesquisador, a relevância do pré-expressivo dá-se pela condição de matriz criativa. Segundo Marinis, os elementos pré-expressivos operam como

⁷⁷ Segundo Barba, no seu *Dicionário de Antropologia Teatral*, o conceito de “texto”, antes de referir-se à escrita ou mesmo à fala, remete ao ator de “tecer junto” e por isto, portanto, não pode haver representação sem ‘texto’ (BARBA, 1995). Portanto uma operação técnica independente da tradição literária.

⁷⁸ “Ao relacionar a dramaturgia com os modos de confecção de textos dramáticos, percebe-se que a partir do Simbolismo emergem de maneira mais profunda algumas tensões em relação à representação. Os textos dramáticos se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de ‘realidades’, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável” (BONFITTO, 2011: p. 56).

ponto de apoio do organismo ator e, portanto, como uma espécie de núcleo generativo, da matriz de todo o processo criativo no teatro, capaz de impor ou pelo menos sugerir aos demais níveis superiores de organização princípios, modalidades, padrões, análogos, se não homólogos, aos seus. (MARINIS, 1997: p. 256, tradução nossa).⁷⁹

Dentro deste contexto, destacamos com atenção dois conceitos que consideramos fundamentais à compreensão da dramaturgia do ator na cena performativa e no desenvolvimento da sua pré-expressividade: a *partitura* e a *subpartitura* do ator-performer.

A Partitura

Sem embargo, é inevitável não ponderar que, para examinar a subpartitura é mister compreender, antes disto, o que vem a ser a *partitura*. No que se refere à atuação, a partitura pode ser compreendida como uma sequência de ações gestuais e vocais realizadas pelo ator. A fundição e a fixação de um roteiro programático que funciona como um fio condutor à criação do ator. Um trilho formado por convenções previamente estabelecidas, determinadas segundo à criação e formado por componentes concretos visíveis ao espectador. A partitura corresponde aos sinais perceptíveis no ato cênico.

Como nos mostra Patrice Pavis, o conceito de partitura é derivado da teoria musical e aplicado ao universo do ator e da encenação. Mesmo enfrentando obstáculos epistemológicos - Pavis preconiza a respeito da dificuldade do termo em estabelecer uma metalinguagem suficientemente flexível e precisa – o conceito não exclui a busca pela sua rigorosa aplicação. A partitura pode ser compreendida ainda dois tipos: uma preparatória e uma terminal. A partitura preparatória está relacionada à construção e fixação de escolhas feita ao longo do processo de criação e ensaio; a partitura terminal seria

⁷⁹ “...il fulcro dell'organismo attorico e quindi come una sorta di nucleo generativo, di matrice dell'intero processo creativo a teatro, in grado di imporre o comunque di suggerire agli altri e superiori livelli di organizzazione principi, modalità, pattern, analoghi se non omologhi ai propri”.

aquela a qual constitui ações e signos já fixados e concluídos, portanto, o espetáculo tal qual apresentado ao espectador (PAVIS, 2015)

Utilizada por diferentes criadores, e referida por termos distintos⁸⁰, a partitura trata da fixação de materiais, que podem ser estabelecidos, combinados e reproduzidos conforme a respectiva *escritura cênica*⁸¹. De todo modo, em diferentes formas, é possível reconhecer a necessidade de tais criadores de estabelecer a concatenação e sequência de elementos cênicos a fim de precisá-los numa espécie de “desenho cênico”, tanto o mais definido for.

Se pudéssemos reter cada fase do trabalho de todos os participantes da representação, obteríamos uma espécie de partitura de orquestra para toda a peça. Cada participante teria que representar seu papel e suas notas bem precisas. Todos aqueles que integram o espetáculo representam em seguida juntos – desde que se completem harmoniosamente – o *superobjetivo* do poeta. (STANISLAVSKI apud PAVIS, 2015: p. 89)

À vista da implementação das suas Ações Físicas, Stanislávski, vê na partitura a possibilidade de executar o seu sistema de maneira exata, a práxis da sua poética a ser executada com a maior probabilidade de precisão possível pelo ator, tanto quanto permite ser orquestrada pelo encenador. Para Stanislávski, a ação enquanto elemento fixável e passível de controle e reprodução, se estabelecida e reproduzida de maneira precisa, pode funcionar como dispositivo instalador de estímulos e processos interiores. Em outras palavras, para o teórico russo, a ação se precisamente partiturada, torna-se psicofísica. Neste sentido, em Stanislávski, o conceito de partitura surge

⁸⁰ “...*desenhos dos movimentos* em Meierhold; *plástica* em Vakhtângov; *atmosferas* em Tchékhev; *harmonia global* em Craig; *frases corporais* em Dalcroze; *hierarquização das partes do corpo* em Decraux; *gestus* e os materiais registrados nos “livros de direção” em Brecht; *precisão da linguagem* em Artaud; *partitura* em Grotowski, Schechner e Barba; *visual* e *acoustic store* em Bob Wilson; *forma plasmável* em Peter Brook...” (BONFITTO, 2013: p. 139).

⁸¹ Embora pareça frequente o equívoco, o termo não equivale à escritura do texto, mas “...o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – ‘em imagens e em carne’ – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola (...) ela designa, por metáfora, a prática da encenação...” (PAVIS, 2011: p. 131).

“...enquanto resultante do processo de construção da personagem, denominada por ele como *linha direta das ações*” (BONFITTO, 2013: p. 80).

Apesar da busca pelo rigor na precisão dos elementos da partitura incutir o risco de uma rigidez quando da criação do ator, podendo até incutir na perda da sua espontaneidade e individualidade, Barba adverte “ao contrário”, e utilizada das palavras de Ryszard Cieslak, a tratar do seu papel quando do *Príncipe Constante*, de Jerzy Grotowski, para esclarecer

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva...” (CIESLAK apud BARBA, 1994: p.185)

Através da partitura é possível perseguir uma disciplina da *bios cênico* de Barba, para quem a partitura em seu substrato implica: 1) na forma geral da ação em linhas gerais de início, clímax e desfecho; 2) a definição exata dos detalhes e segmentos da ação, em todos os seu segmentos, articulações e mudanças; 3) o ritmo e a intensidade do tempo de cada ação; 4) a composição da relação entre as partes do corpo. Neste sentido, segundo Barba, tanto a relação entre as diferentes partes do corpo quanto a partitura em seu conjunto “...pode ser montada numa relação de consonância, complementaridade ou contraste com o sentido das palavras, do diálogo, da situação cênica” (BARBA, 1994: p. 175).

Para além desta definição axial, pode-se dizer que, é a partir da busca pela fixação exata e estabelecimento rigoroso da partitura que é possível ao ator cada vez mais desenvolver e entrelaçar as suas composições na construção do espetáculo. Não obstante o gênero, o estilo ou corrente, a despeito do teatro dramático ou pós-dramático, o ator cria a sua dramaturgia – a *dramaturgia do ator*⁸² - através de procedimentos de preenchimento e justificação dos elementos da partitura. A estes procedimentos dá-se o nome de *subpartitura*.

⁸² Barba em *Um amuleto de feito de memórias* define a dramaturgia do ator como a “...capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção, que é percebida como personagem, deve exercer um impacto sensorial e mental

A Subpartitura

No seu *A análise dos espetáculos* (2015), Pavis questiona se, na condição de analisar os componentes do espetáculo, não seria necessário extrapolar os limites de uma descrição superficial acerca do trabalho do ator

Não deveríamos nos interessar pela sua *subpartitura*, pelo que está escondido sob a partitura, mas também pelo que a precede, a sustenta, até mesmo a constitui como suporte e parte imersa do *iceberg*, cujo cume visível é apenas a superfície congelada e congelante do ator? (PAVIS, 2015: p. 89)

Embora o termo pareça sugerir uma imediata definição, e até, de certo modo, é possível compreender que o motivo desta presunção esteja ligado à terminologia da palavra, compreender a *subpartitura* do ator, suas características e implicações, é pretender compreender com mais agudez as particularidades operativas do ator-performer no teatro performativo.

Situada “embaixo” e “atrás” da partitura, a subpartitura está *sob* a parte visível e palpável do ator. Ela constitui-se mesmo como a parte fundamentada da partitura, ela é o seu fundamento. Pode ser compreendida como um pilar, um apoio interno do ator, aquilo que o sustenta e por onde ele concatena a sua interpretação das intenções e pensamentos que envolvem as ações, suas circunstâncias e condições. Mas também não somente isto. A subpartitura pode ser formada por “...um ritmo, de uma canção, de um modo particular de respirar, de uma ação que não é executada nas suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator...” (BARBA, 1998: p. 29).

Segundo define Pavis, a subpartitura consiste numa “...sólida massa branca imersa sobre a qual se apoia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que ele baseia sua atuação” (PAVIS, 2015: p. 89). Ela seria, portanto, um conjunto de fatores situacionais - da encenação vigente - e pessoais

sobre o espectador. O objetivo da dramaturgia do ator é a capacidade de estimular reações afetivas” (BARBA, 1998: p. 34).

que, articulados em técnicas e procedimentos organizados, sustentam e apoiam a partitura do ator.

Composta por materiais de distintas naturezas, a subpartitura pode ser formada por imagens, sons, experiências pessoais vivenciadas, situações hipotéticas, ritmos, sensações, memórias, conhecimentos, teorias, perguntas e tantos outros materiais que, organizados coerentemente – numa *estrutura de conjunto*⁸³ – conferem à subpartitura papel especialmente importante no trabalho do ator: para além de apoio provisório e aleatório, é ela quem sustenta e engendra o corpo visível em ação (PAVIS, 2015). Sem desfavorecer a perspectiva do espectador – uma vez que os elementos pré-expressivos detêm coerência própria não obstante a significação realizada na relação ator/platéia – a subpartitura confere à esfera do ator, àquilo que está oculto no seu processo de criação e preparação e que existe antes da expressão visível. A relação entre partitura e subpartitura não parece, contudo, estabelecer alguma relação de simetria ou proporção, ao passo que uma subpartitura precisamente elaborada pode não conferir uma partitura como tal.

Por certo, o termo (*subpartitura*) encontra ressonância no conceito de *subtexto*, de onde é possível constatar a sua derivação epistemológica. Entretanto, a sua aplicação torna-se mais adaptada às práticas teatrais contemporâneas, sobretudo àquelas não vinculadas ao texto dramático. Especialmente diante do advento da encenação, e das narrativas imagéticas, é possível compreender o subtexto como uma parte da subpartitura, um componente do seu conjunto de formas ou um tipo específico de manifestação da subpartitura, neste caso referente à narrativa baseada no texto dramático.

Ao longo da sua estimada trajetória, que contribuiu para proporcionar a elaboração de valiosos estudos relacionados ao trabalho do ator, Constantin Stanislavski é responsável por cunhar o termo referente ao subtexto. Inserido como parte integrante do seu sistema de construção de personagem, o mestre russo formulou tal conceito para sustentar e alimentar o ator especialmente quando das atuações das peças de Tchékov. Segundo Stanislavski, uma vez

⁸³ Para Patrice Pavis, a estrutura de conjunto consiste na forma de apresentação da subpartitura. O procedimento de organização concernente à relação entre cada ação ou momento particular em processo de significação de um todo conjunto para servir de referência tanto ao ator quanto ao espectador (PAVIS, 2015).

que o texto é estabelecido pelo autor - enquanto partitura, podemos assim compreender - o subtexto seria, portanto, o substrato que permite ao ator “dar vida” a este texto, tornar viva a sua atuação por meio da constituição de papéis, estes fundamentados também por imagens, memórias, imaginações e sensações.

Entretanto, diferente da subpartitura, este substrato estaria diretamente remetido à regência do texto dramático e todas as suas implicações. Desse modo, uma vez que para Stanislávski o texto representa o princípio da cena – fenômeno este que não permite a separação do texto frente aos outros elementos cênicos, quando muitas vezes não pode ser compreendida a ideia de um teatro separado da obra literária – este acaba por configurar como elemento propulsor de criação do espetáculo. Em suas palavras

O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com “se mágicos”, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. (STANISLAVSKI, 1996: p. 127)

Segundo o *Dicionário de Teatro* (2011), Pavis define o subtexto como o que “...não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator (PAVIS: p. 368). Para o teórico, o subtexto figura como um componente especificamente psicológico que constitui o estado interior do personagem e por onde o ator imprime a sua atuação (PAVIS, 2011).

Contudo, para além das diferenças concernentes a ambos os conceitos, o caráter notadamente psicológico que o subtexto imprime colabora para salientar que a noção de que distancia existente entre os mesmos não é tão somente em suas respectivas terminologias, mas manifestadamente epistemológica. Ainda assim, se é possível estabelecer semelhanças entre os termos e suas aplicações, uma delas é a compreensão de que tanto à subpartitura quanto ao subtexto cabe ao ator a responsabilidade de construção, e não ao texto ou a qualquer outra partitura. De todo modo, é de notório saber que o uso e a aplicação da subpartitura obedece mais adequadamente às características e demandas da cena contemporânea, uma que vez que o termo abrange as diversas formas novas cênicas, em toda a sua extensão de

miscigenação de estéticas e hibridismos de linguagens, as quais podem incluir o texto como não.

Contudo, faz-se necessário esclarecer que explorar a subpartitura, tanto quanto perscrutar outros componentes da referida “camada pré-expressiva” do ator, foge à possível pretensão que pode ocorrer com a ideia de insurgir o processo de significação teatral. Acima e antes de tudo, o teatro em sua etimologia, sob a forma do vocábulo grego, *théatron*, significa o lugar de onde se vê, o lugar físico do espectador e, portanto, o lugar onde de facto o espetáculo alcança significação. Assim, o valor do teatro está no sentido que o espetáculo atinge em todo o seu conjunto, sobretudo através da relação ator-espectador.

Da mesma maneira é possível afiançar sobre a relação entre elementos expressivos e elementos pré-expressivos do ator. Distinguir ambos em níveis virtuais de organização é antes de tudo permitir uma análise mais aguçada quanto à prática do ator, ou nas palavras de Barba “Significa seguir os critérios normais de cada homem de ciência e de cada pesquisador empírico: individuar o próprio campo de investigação” (BARBA, 1994: p. 151).

Para Julia Varley, atriz, encenadora e organizadora da ISTA, juntamente com Eugênio Barba, o estabelecimento consciente dos elementos pré-expressivos através da fixação precisa da partitura favorece significativamente à criação de uma subpartitura fértil, autónoma e criativa. Quanto mais genuína ao ator, a subpartitura garante a vida da cena, não necessariamente a representação do espírito da vida humana, mas a magia que brota na cena com o estado presença deliberadamente aflorado e dilatado pelo ator. Ela permite a criação de materiais, permite que o ator os mantenha vivos a fim de que ele mesmo sinta-se e esteja vivo em cena.

No texto *Subpartitura: ainda é um termo útil e errado. Uma resposta a Patrice Pavis (1997)*⁸⁴, ao recordar sobre a ocasião em que, numa sessão do ISTA em Brecon, em 1992, foi testemunha das primeiras discussões em que se substituiu o habitual *subtexto* pelo termo subpartitura diz

A subpartitura se torna a estratégia pessoal escolhida para criar referências às quais o [ator deve] reagir. Se você optar por analisar a psicologia de um personagem, fazê-lo andar de uma certa maneira ou optar por andar de uma certa maneira para construir a

⁸⁴ P. Pavis, *Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposte a Patrice Pavis*, 1997.

psicologia de um personagem, criar materiais com raízes pressupõe um processo que se aprofunda nos detalhes (...) No final do processo, não haverá o que é chamado de ator "psicológico" ou "físico", mas um personagem que, se funcionar para o espectador, contém todos os aspectos que caracterizam um ser humano sem ser separado. (VARLEY apud MARINIS, 1997: p. 117, tradução nossa)⁸⁵

Para Varley, é a precisão na execução rigorosa da partitura e da subpartitura que garante a inteligência do ator. Manter-se em busca de uma exatidão quando da determinação de tais elementos pré-expressivos permite ao ator criar, afetar e ser afetado pelos estímulos nascidos para e na cena. A precisão, segundo Varley, não significa manter a criação na condição de repetição exata de alguma coisa, mas estabelecer uma base concreta e palpável que propicia dar vida à ação e a todas as suas intenções. A proposta de Varley encontra reverberação no postulado de Guénoun. Ao tratar do “jogo” dos atores em cena, o teórico francês alerta para a condição dupla que o ato criativo dos atores ao estabelecer o jogo de cena como elemento gerador de sentido implica: o jogo baseado numa técnica e ética juntas. Segundo Guénoun, os atores lançam-se a procurar uma verdade cênica que ostenta a materialidade concreta da própria cena valendo-se de códigos diversos como a corporeidade, a autenticidade, a auto-referencialidade e veracidade, mas também a precisão do jogo estabelecido, ou a pressuposição não representativa de partituras previamente construídas e instaladas (GUÉNOUN, 2014).

Um harmonioso preenchimento da partitura através de uma subpartitura coerente, de maneira a tornar impossível afirmar ao certo qual delas viria primeiro, a intenção ou a ação, ou se tal precisão é resultado de um estímulo físico ou de uma motivação interna, é o ponto crucial da resposta de Varley a Pavis. A técnica torna-se vida a medida que tais termos tornam-se “irrelevantes”, ou em outras palavras, menos perceptíveis enquanto estrutura. Em verdade, a

⁸⁵ *“La sottopartitura diventa la strategia personale scelta per creare riferimenti a cui reagire. Sia che si scelga di analizzare la psicologia di un personaggio, per farlo camminare in un certo modo, o che si scelga di camminare in un certo modo per costruire la psicologia di un personaggio, la creazione di materiali con radici presuppone un processo che entra profondamente nei dettagli. (...) Alla fine del processo non esisterà quello che si chiama un attore “psicologico” o “fisico” ma un personaggio che, se funziona per lo spettatore, contiene tutti gli aspetti che caratterizzano un essere umano senza che possano essere separati.”*

precisão funde a partitura à subpartitura de tal maneira que em muitos casos é impossível pensar em níveis de acima e abaixo, dentro e fora. Os dois elementos formariam uma só matéria de comunicação, um fluxo contínuo de intenções, emoções e pensamentos criados em territórios já sem fronteiras (VARLEY apud MARINIS, 1997).

O cavalo inútil de Barba

Do mesmo modo que o termo subpartitura é, para Julia Varley, qualificado como errado – tal qual o título do seu texto - diante da alteração epistemológica que o conceito adquire a medida que, por meio da sua fusão precisa com a partitura, não mais a figura um estado que necessariamente pressuponha uma qualidade de ser e estar “embaixo de”, a pesquisadora retoma a analogia feita por Barba para ratificar o objetivo do seu trabalho. Segundo a Varley,

Eugenio Barba usa a imagem do "cavalo" ao descrever a parte de si mesmo que conduz seu trabalho de criação para um espetáculo. Tentar entender como o "cavalo" funciona não é útil, mas também saber como deixar o "cavalo" funcionar é uma técnica. (VARLEY apud MARINIS, 199: p. 111, tradução nossa) ⁸⁶

Por certo que este estudo, de certa maneira, nasce a partir do mesmo intuito. Compreender as particularidades e as possibilidades do nível pré-expressivo do ator é também colaborar para a sua melhor eficácia quando da operacionalização destes elementos e, conseqüentemente, contribuir para a autonomia do ator como indivíduo e como artista. Investigar a subpartitura, conceito ainda que abstrato, e talvez mesmo por isto Barba alegue sê-lo de difícil explanação, permite ao ator examinar e definir com o máximo de precisão possível os elementos palpáveis, controláveis e reprodutíveis do seu trabalho.

É o que pretende agora esta pesquisa. Não obstante à tradição semiológica do teatro, a proposta é separar a subpartitura enquanto matéria

⁸⁶ *“Eugenio Barba usa l'immagine del "cavallo" quando descrive la parte di sé che conduce il suo lavoro di creazione per uno spettacolo. Cercare di capire come funziona il "cavallo" non è utile, ma ciò nonostante anche sapere come lasciare lavorare il "cavallo" è una técnica.”*

autônoma, examiná-la como um campo próprio e estabelecer um rigor científico no levantamento de características, comparação de particularidades, análise de funcionamento e por fim juntá-la novamente ao escopo do ato teatral em questão. Neste caso, ao fenômeno creditado à criação do espectáculo *O diário de Genet*.

A POÉTICA DE UMA CENA

Da Metodologia

"Quem observar com cuidado essas coisas (na verdade, elas não são difíceis) e praticá-las poderá, em pouco tempo, dirigir a maioria de suas ações sob o comando da razão"

B. Espinosa⁸⁷

Josette Féral, em recente entrevista realizada pela Revista *Sala Preta* intitulada *Teatro Performativo e Pedagogia*⁸⁸, a comentar sobre as possibilidades pedagógicas no teatro performativo, observa o lugar preponderante que os encenadores modernos e contemporâneos adquiriram em relação à formação pedagógica ou ao aprimoramento técnico do ator. Para a pesquisadora, o trabalho desenvolvido por encenadores, cujo papel no panorama teatral é notadamente reconhecido como Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Eugênio Barba, Robert Wilson entre outros, conforme produzem novas práticas, novos jogos cênicos e novas visões de teatro, tornam-se invariavelmente modelo de estudo tanto às escolas e programas de formação quanto aos atores que o cercam.

A formação, assim como o aprimoramento do ator, segundo Féral, não é mais um processo tributário somente da pedagogia. Algumas formações são resultado de estéticas cênicas desenvolvidas por encenadores, que em sua maioria trabalha com estruturas teatrais as quais os atores convivem e estão em torno do mesmo encenador – como é o caso das companhias (FERAL, 2009).

⁸⁷ B. Espinosa, *Ética V*, prop 10, esc, 1998.

⁸⁸ A entrevista é a primeira da série *Pedagogia e Cena Contemporânea* que tem o intuito de apresentar um panorama teórico teatral ligado às modalidades cênicas avessas à modelos tradicionais de representação da fábula. Outros nomes do teatro contemporâneo fizeram parte de outras edições como. Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert, Béatrice e Picon-Vallin.

Segundo Féral, estes encenadores, quando não são pedagogos, acabam por tornar-se pedagogos involuntariamente, entretanto, ressalva que “... nesse caso, o trabalho da encenação não impõe uma pedagogia do teatro, mas, antes uma visão de teatro. É essa visão que impõe inicialmente certa forma de fazer teatro e, secundariamente, certa pedagogia” (FÉRAL, 2009: p. 256). Portanto, a estética cênica, posta em prática, criada e experimentada para o palco, demanda novas formas de atuação e de jogo na cena, e não o contrário.

Os atores colocam suas competências a serviço do encenador e de sua visão. Essa visão pode repousar sobre um texto ou um espetáculo representado ou ela pode estar vinculada a uma visão mais vasta do que é ou de- veria ser o teatro. (FÉRAL, 2009: p.257)

Neste sentido, e tomando por referência as considerações da pesquisadora e Profa. Dra. da *École Supérieure de Théâtre* da Universidade de Québec, partimos para tentar identificar vetores de linguagem que permitam o reconhecimento de possíveis estratégias de atuação quando na prática teatral notadamente performativa. Enquanto o foco da entrevista de Féral trata prioritariamente do âmbito pedagógico relacionado ao teatro performativo, a sua observação quanto à condução operativa que os encenadores exercem sobre os atores envolvidos e conviventes do mesmo projeto estético serve de suporte para orientar este estudo.

Desse modo, o trabalho criativo desenvolvido no processo de construção do espetáculo *O diário de Genet*, realizado pela ATeliê voadOR Companhia de Teatro, e encenado pelo dramaturgo e professor Djalma Thürler⁸⁹, é estabelecido aqui como aspecto orientador e fonte da reflexão a respeito do trabalho do ator e do seu modelo de execução. Para isso, tomamos como referência a proposta de *Método Matricial*, tal qual desenvolvida pelo teórico brasileiro Jacó Guinsburg, a fim de que possamos desenvolver uma metodologia que possa assegurar um esclarecimento preciso – em maior ou menor grau –

⁸⁹ Djalma Thürler é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Companhia de Teatro e Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado II do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia.

dos procedimentos utilizados pelo ator.⁹⁰ Com esta proposta, avançamos na elaboração de uma *matriz criativa*, que estuda a operação artística, ou seja, aquilo que está para além do visível no trabalho do ator. O objeto estético é visto aqui, portanto, por dentro, através dos padrões de criação que servem de alicerce e base para a execução artística, a saber performativa.

Nesse sentido, a noção de subpartitura, tal qual analisada anteriormente, servirá de instrumento capaz de explorar o trabalho prático do ator inscrito no gesto performativo. Ela servirá como referência à orientação da elaboração desta análise matricial, na medida em que reforça a ciência do levantamento de componentes criativos não visíveis, únicos e próprios da criação do ator.

Portanto, para o desenvolvimento desta análise pretendemos seguir a estrutura da investigação na seguinte ordem:

1. precisar e apresentar aquilo que corresponde como *fonte primária* (a obra)
2. levantar e destacar os *elementos criativos* presentes no trabalho (utilizando-se de um método comparativo entre elementos de obras distintas da mesma Cia/encenador)
3. verificar quais os *procedimentos* utilizados na execução dos *elementos determinantes*
4. formar a matriz criativa com os elementos e procedimentos levantados
5. determinar as *combinações* estabelecidas na operação do par *elementos/procedimentos*

Isto posto, partimos para elucidar o processo criativo utilizado no âmbito da atuação da obra *O diário de Genet*, para servir de estudo como um exemplo estabelecido da experiência do ator na cena performativa. É mister salientar que este estudo não pretende (e nem seria capaz de) esgotar, portanto, as reflexões

⁹⁰ O professor, crítico e ensaísta Jacó Guinsburg, figura relevante no panorama teatral contemporâneo latino-brasileiro, elaborou a noção de método matricial no ensaio *Análise Matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas*, publicado em 2002, pela Editora da Universidade de São Paulo, no livro *J. Guinsburg: Diálogos sobre o teatro*.

acerca deste tema. Os elementos e os procedimentos são próprios do objeto analisado, entretanto, a matriz criativa investigada serve de alusão, de referência à compreensão da pluralidade de formas e modos distintos de atuação presentes na cena performativa. Nesta fase do estudo a reflexão acerca dos elementos e procedimentos utilizados representam um ponto de partida a outras reflexões, pois, como referido por Féral

Meu objetivo inicial era ver quais eram as teorias do jogo dominantes no panorama atual. Porém, dei-me conta de que não havia mais teorias do jogo dominantes, e que os modelos eram tão diversificados quanto as diferentes práticas e estéticas dos encenadores que se destacam. (FÉRAL, 2009: p. 256)

Antes de passarmos à elaboração da Análise Matricial do trabalho do ator sob as condições referidas, com a análise da obra *O diário de Genet*, iniciamos por contextualizar o trabalho da *Ateliê voadOR Companhia de Teatro*, a sua história e pressupostos estéticos que regem a sua criação. Em outras palavras, avançamos nos levantamentos das características da primeira categoria metodológica desta pesquisa: *a matriz geradora*.

A Ateliê voadOR Companhia de Teatro

“O teatro não mobilizava mais Jean Genet. Sua loucura agora, dizia, era “*la politique*”.

(Ruth Escobar)⁹¹

⁹¹ A declaração é apresentada no prefácio do livro *O diário de um ladrão* (2006) pela atriz e produtora cultural Ruth Escobar. Na passagem, a produtora conta sobre o período em que recebeu Genet em sua casa, em São Paulo, durante o processo de ensaio e apresentação do espetáculo escrito por ele, *O Balcão*, em 1970, com encenação de Vítor Garcia. A declaração de Genet a respeito da sua nova relação com o teatro, segundo Escobar, veio depois da crítica

A *Ateliê voadOR Companhia de Teatro* foi criada em 2002, na cidade do Rio de Janeiro, por Djalma Thürler, dramaturgo encenador e professor. O nome da companhia é inspirado na peça homônima de Valère Novarina, quem empresta, para além da alcunha, pressupostos e conceitos que colaboram para orientar esteticamente o trabalho da Cia. Formada em decorrência do doutoramento de Djalma Thürler sobre a “*desaturatização do ator contemporâneo*”, a ATeliê voadOR é criada sob a égide de pensamentos pós-estruturalistas, e isto verifica-se desde a configuração do seu nome. Com atenção para as letras destacadas em maiúsculo, o nome da Cia. ressalta propositadamente a palavra “AT OR”. Isso decorre como inspiração a partir da noção de *arquiescritura* de Derrida⁹² para assinalar que é na figura do ator que se concentra o vetor central de criação do grupo.

Faz-se necessário, nesta abordagem, abrir um espaço para salientar como o percurso teórico e profissional do encenador refletiu significativamente para o surgimento da Cia. Enquanto lecionava na Escola de Teatro Martins Pena, a mais antiga escola de teatro da América Latina, sediada no Rio de Janeiro, Thürler concluía a sua tese de doutoramento, a qual recebia o título de *O ator do teatro da escrita no palco entre a tradição e a modernidade – metamorfoses do teatro imaginado como forma de absorção e do moderno e do cosmopolita*. Nela, o autor postulava a favor da *dessublimação* da arte e sobretudo acerca da *morte* do ator contemporâneo boba a luz das considerações de Walter Benjamin. Segundo Thürler, o estímulo para tal reflexão, na altura, decorreu da decisão do então Diretor da Escola, Sérgio Sanz, o qual havia decidido que a Escola não mais deveria servir à formação técnica do ator, que tal formação não interessava

teatral da época ter comentado que o autor não havia gostado da adaptação teatral feita com a sua obra, ao que o autor dissera “O teatro está morto!”

⁹² Desdobramento da *diferência* (em francês, *différance*) derridiana – contestação ao modelo estruturalista da linguagem (especialmente o Saussuriano) a propor um deslocamento da relação entre significante e significado da escrita, para os quais não caberia um modelo original, metafísico e ontológico da escrita -, a noção de *arquiescritura* remete-se à ideia de que a escrita está para além da ortografia. O conceito pressupõe uma representação da escrita, de maneira que a sua constituição físico-gráfica suplementa o discurso. Em suas palavras, a *arquiescritura* é “possibilidade de falar em primeiro lugar e depois a forma escrita” (DERRIDA, 1976: p.70).

mais à Escola uma vez que, por ser pública e receber atores de diversos lugares do Brasil e do mundo, deveria passar a servir como uma espécie de “pátio de convivência”.

É possível afirmar, então, que o nascimento da ATeliê voadOR foi uma reivindicação do ator de teatro, do ator que tem domínio sobre seu ofício, sobre suas técnicas e seus rituais, em contraponto ao ator “fetiche”, aquele que tinha a sua função mitificada pela espetacularização de um mundo profissional desencantado. (THÜRLER, & WOYDA,, 2017: p. 19)

A proposta de instalar o ator como centro dos processos de criação reverbera em outra característica marcante nas encenações da ATeliê voadOR e corresponde a um conceito especialmente caro ao trabalho da Cia., o *vazio metafórico* de Peter Brook (2015). A ideia de um “espaço puro”, disponível e fértil para receber um “fenômeno novo”, como preconizado pelo encenador britânico, conduz os pressupostos estéticos da Cia. para uma poética que recusa o verossímil psicológico naturalista e inscreve na cena uma reconfiguração semiológica capaz de manter os componentes teatrais em constante ressignificação. Neste contexto, o ator torna-se o elemento que veicula estes componentes para servirem como material da cena, e isso inclui a si mesmo.

Através do ator, das suas ações em cena, é possível instalar uma ingerência performativa que agencia os elementos do espetáculo, ora articulando explicitamente objetos de contra-regragem e do próprio espaço, ora os objetos propriamente cênicos concebidos pela encenação e desvinculados de uma retórica lógica. Esses elementos, deslocados do seu “habitat natural”, imune às exigências de um contexto lógico e, portanto, esvaziados de significado, tornam-se livres para serem percebidos em sua materialidade e dispostos a compartilhar com o espectador a produção de um sentido.

Isto pode ser observado desde a concepção de uma cenografia que privilegia o espaço vazio em detrimento de um cenário realista até a utilização de elementos cênicos empregados fora da sua utilidade circunstancial cotidiana, à exemplo das figuras 3 e 4.⁹³

⁹³ Na primeira, foto da cena do espetáculo *O melhor do homem*. A segunda figura, registro do espetáculo *Salmo 91*. Em ambas é possível reconhecer características de uma materialidade cênica. Na primeira, o ator utiliza um carro de controle remoto (ou “carro telecomandado”, em

Estas propostas encontram em Valère Novarina um estreito alinhamento, sobretudo no que diz respeito à figura do ator, para quem

É preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo para trabalhar. E, em primeiro lugar, *materialisticamente*, farejar, mastigar, respirar o texto. É partindo as letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso, que se encontra a respiração e o ritmo. Parece até que é se gastando violentamente dentro do texto, perdendo seu fôlego, que se encontra seu ritmo e sua respiração. (NOVARINA, 1999: p. 17)

Com efeito, os princípios de Novarina alimentam o trabalho da ATeliê voadOR, seja no âmbito poético, sob a inspiração de um teatro de fluxos e intensidades e direcionado para além da representação lógica; seja política, sob a noção de que as encenações “desmontam um pouco a mecânica social e mostram, principalmente, suas doenças” (NOVARINA apud THÜRLER, 1999: p. 13). À semelhança do “teatro energético” de Jean-François Lyotard - este que recusa o jugo da significação em privilégio de forças de intensidade e pulsões de presença⁹⁴ -, os vetores criativos da Companhia articulam uma proposta de linguagem que se determina à luz de poéticas filosóficas contemporâneas.

Um *sistema-fonte* surge, portanto, como dispositivo orientador do ato criacional da Companhia, e que se fundamenta especialmente na articulação entre Arte e Política.⁹⁵ A esta conjugação híbrida entre tais binômios Thürler dá o nome de “Teatro Anfíbio”, ou “encenação anfíbia”. Expressão tomada da literatura⁹⁶ para definir a direção criativa do grupo face a união de duas matérias

português de Portugal), portanto um brinquedo, como elemento narrativo de uma cena em que as circunstâncias propostas atribuem à uma sela carcerária, portanto, distante do universo possível significante daquele objeto.

⁹⁴ Em *O dente a palma* (2011), Lyotard desenvolve o seu conceito daquilo que ele denomina como “teatro energético” para referir uma teatralidade que está para além do drama, que rompe com as alianças entre significante e significado, causa e efeito e substitui a representação de conflitos por fluxos de intensidades. Um teatro da operação energética que altera a relação espaço-tempo com a produção eventos efetivamente descontínuos.

⁹⁵ O sistema-fonte pode ser compreendido no seguinte esquema: Arte & Política > Técnica & Ética > Encenação & Discurso > Performatividade & Subalternidade.

⁹⁶ O termo “literatura anfíbia” foi utilizado pelo pensador Silviano Santiago *O cosmopolitismo do pobre* (2004) para designar a peculiaridade íntima entre as qualidades política e artística presentes na literatura brasileira (SANTIAGO apud Thürler, 2017).

que, orientadas, se acolhem mutuamente ao mesmo tempo que retroalimentam os seus vetores.

Esta noção é revisitada e atualizada por Josué Santos, para quem a formulação do teatro anfíbio permite a articulação de um conceito outro: a “(tecno)cena”.

Segundo Santos, partindo da investigação acerca da modalização criativa que compreende os princípios que regem as experiências da *ATeliê voadOR*, a noção articula o fazer artístico contemporâneo da Companhia enquanto instrumento político, uma vez que as suas criações se configuram como uma “... máquina de guerra na cena contemporânea, que persegue sua condição nômade, rejeitando toda forma de operação de agenciamentos maquínicos capitalísticos de sobrecodificação à luz da cultura dominante” (SANTOS, 2019: p. 130).

Da ética de cena

No âmbito político, pode-se afirmar que tal característica decorre principalmente do desdobramento ocorrido na Companhia com o ingresso do seu diretor artístico no quadro de professores e pesquisadores da Universidade Federal da Bahia – o que resultou na transferência das atividades da *ATeliê voadOR*, anteriormente instalada do Rio, e agora em Salvador –, e pela sua contribuição quanto ao desenvolvimento de pesquisas junto ao Centro de Pesquisas do CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), através do Grupo de Pesquisa que passou a coordenar na época, o *Cultura e Sexualidade* (CuS).

Gerada a partir do pensamento de Guattari, dos Estudos Pós-Coloniais, dos Estudos *Queer* e dos Estudos Culturais, a pesquisa da *ATeliê voadOR* se debruça, hoje, sobre como as formas de poder são estruturadas, como a cultura ocidental veio construindo ao longo de sua história alguns “dispositivos de verdade” e, como esses dispositivos precisam, com urgência, ser compreendidos e enfrentados. (THÜRLER, & WOYDA, 2017: p. 23)

Portanto é no seio deste campo determinado pelos vetores ligados aos “Saberes Subalternos” – estes quais se baseiam sobretudo na construção de narrativas que deslocam a relação de margem e centro social e contestam as relações hierárquicas de poder colonial, de classe, raça, gênero, religioso, linguístico e estético – que surge a “Trilogia do Cárcere”, conjunto de encenações composto pelos espetáculos *O melhor do homem*, *Salmo 91* e *O diário de Genet*. Conforme as articulações entre estes campos teóricos e estéticos, a criação dos tais espetáculos da Trilogia obedecia, em diferentes medidas, a relação dos estudos pós-coloniais no teatro contemporâneo e, por conseguinte, o estado do lugar do subalterno no mundo.

Neste sentido, é importante ressaltar a matéria a qual está submetida os referidos estudos pós-coloniais. Estabelecidos após o fim da descolonização nos anos de 1960, os estudos pós-coloniais coincidem com a proliferação dos *Estudos da Performance* e, no panorama teatral, durante um longo tempo inscreveu a sua atuação sob a forma de um teatro *intercultural*, só depois sendo compreendido enquanto caráter resistente e anticolonialista. Segundo Patrice Pavis, o termo “pós-colonial” não se refere apenas à perspectiva teleológica, remetendo àquilo que vem após os processos de colonização, os quais os colonos voltam às suas nações de origem depois da independência de países então colonizados. O termo remete prioritariamente aos processos culturais, enquanto conjunto de ações artísticas, literárias e teatrais que “...se inscrevem em oposição, em resistência ou em desafio em relação ao sistema colonial em todas as suas facetas” (PAVIS, 2017: p, 249).

Os princípios e pensamentos referidos acima, diante do processo criativo da Companhia e dos seus procedimentos de tradução poética, com efeito, encontram em Foucault as bases para a fundamentação de um discurso que torna-se insuficiente para ser compartilhado senão em cena, e nela poder valer de toda a sua potência. Através dos pensamentos que abarcam as formas de dominação e poder - como as noções de vigilância, *biopolítica* e *biopoder*⁹⁷ – o

⁹⁷ Diante da vasta fortuna teórica que Foucault nos apresenta, três são os livros que nos ajudam a compreender melhor tais noções, são eles: *Microfísica do poder* (1979), *Em defesa da sociedade* (1999) e *Vigiar e Punir* (2008). A doutrina formulada por Foucault se debruça sobre as formas de dominação de poder a partir de dispositivos sociais de controle e vigilância. Mecanismos disciplinares que estabelecem e mediam as relações de poder associadas quase

processo de legitimação dos sujeitos e figuras marginais, na sociedade e mesmo na Arte como um campo particular, colabora para determinar o foco deste discurso. Para Thürler, o pensamento de Foucault colabora para firmar as bases deste enfrentamento, para quem

o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. (FOUCAULT apud Thürler, 2017: p. 23)

Desestabilizar a hegemonia da produção de saberes, sobretudo àqueles estruturados sob as forças de poder instituídas pelos “discursos de verdade”, é investir ao mesmo tempo no enfrentamento dos dispositivos de dominação social – e as suas formas de estruturação social de poder – como também sobre práticas discursivas que deslocam as relações de centro e margem quando do fenômeno cultural, neste caso teatral

sempre à produção do saber, como é o caso instaurado nas instituições, a saber: as fábricas, o quartel, a escola, hospitais psiquiátricos e prisões. Já as noções de *biopoder* e *biopolítica* para Foucault, constituem polos complementares que nascem da reflexão problemática acerca da articulação do poder voltada à regulação de processos vitais humanos levando em conta a sua realidade biológica. Segundo o autor, o “biopoder” pode ser definido como “...o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (FOUCAULT, 2008: p. 3). Por outro lado, Foucault nos instrui a compreender a “biopolítica” como um modelo de aplicação do biopoder, dessa vez instaurado enquanto política de massa. Trata de taxas de natalidade, epidemias, longevidade, fluxos de imigração entre outros meios de regulação e manutenção de poder massificador do indivíduo (FOUCAULT, 2010).

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade, isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros..., os meios pelo qual cada um deles é sancionado, as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o status daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979: p. 12)

A investigação acerca do lugar do subalterno, especialmente no âmbito da esfera que compreende o teatro contemporâneo, ganha destaque diante do paradigma da abjeção. Debruçar-se sobre a abjeção passa, então, não somente a permitir que este sirva de instrumento de análise dos fenômenos culturais, como também evidencia as implicações que a produção teórica dos Saberes Subalternos provoca na produção das estéticas teatrais. O uso político da categoria da abjeção funciona como dispositivo desestabilizador de estruturas totalizantes que subvertem ordens universais e dão lugar às dissidências das estratificadas convenções sociais, ou como aponta Thürler:

Abjetos, então, seriam todas as margens que, d’alguma forma, tem papel importante na construção de subjetividades racistas, homofóbicas, sexistas, machistas, etc. A abjeção – que não ocorre só pela negação de direitos, como se faz com LGBT, mas ela própria ausência de reconhecimento e de legitimidade. (THÜRLER, 2014: p. 28)

São estes pressupostos, portanto, que configuram, ou ajudam a configurar, o caráter político do que referimos como o “Teatro Anfíbio” e que de certo modo determinam as bases do princípio criativo da *ATeliê voadOR* enquanto estratégia de enfrentamento de práticas de vigilância e colonialidade.

O projeto que orienta a criação da *ATeliê voadOR* se afina com aos modelos de criação coletiva que marcaram as estéticas de teatrais no Brasil no final dos anos 70 e início dos anos 80. Marcadamente influenciados pela conjuntura política do país, o surgimento de grupos e coletivos artísticos foi, de certa forma, uma resposta à uma política de repressiva e censora característica dos governos ditatoriais. Dedicada aos trabalhos com pesquisas de linguagem vinculadas à uma proposta política explícita, a proposta criativa da Companhia exige, de certa forma, uma consonância ideológica e estética de todos os seus participantes. Tal consenso permite que, dentro da própria Companhia, seja

possível a criação de iniciativas outras, outros núcleos de pesquisa e criação, e que estes possam se estabelecer autônomos e ao mesmo interdependentes aos pressupostos centrais que balizam o grupo.

Da arte da cena

Na qualidade de técnica que compreende tal princípio gerador, no âmbito das características dos espetáculos, ou seja, enquanto estética, alguns elementos podem ser reconhecidos. À medida que *O melhor do homem* tratava de uma história de amor entre dois presidiários, e a relação de poder criada entre eles, o espetáculo *Salmo 91* ia mais além. A peça é uma adaptação do *best-seller* “Estação Carandiru”, do aclamado romancista brasileiro Dráuzio Varella, e conta a história daquela que é conhecida como a maior chacina do sistema penitenciário brasileiro, o “Massacre do Carandiru”. A peça é contada através de 10 personagens, divididos entre 5 atores⁹⁸, que por sua vez narram as histórias de 10 detentos do Pavilhão 9 do presídio, onde oficialmente 111 pessoas foram assassinadas.

A narrativa do *Salmo 91*, criada pelo autor e posta em cena pelo encenador, ainda que procurasse inculcar, para além do político, os princípios estéticos que balizam o trabalho da Companhia, mantinha-se ainda de certo modo tributária de uma representação tradicional, linear, baseada numa fábula e composta por personagens bem definidos. Embora a cenografia estivesse à mercê exclusivamente da figura do ator, a configuração ficcional ilusionista ainda era o que conduzia a espetacularidade da peça.⁹⁹

Somente em *O diário de Genet* é que torna-se possível reconhecer com maior nitidez, de facto, um avanço tanto na ideia de cárcere (Política) quanto na encenação (Arte). Por certo, ambas as peças se debruçam no intuito de positivar os sujeitos e as práticas abjetas, a deslocar o centro como o lugar privilegiado e desejado e a destacar a marginalidade como estratégia identitária e política. Entretanto, dois pontos cruciais demonstram um progresso considerável no

⁹⁸ Indicação do próprio autor – Dib Carneiro Neto.

⁹⁹ Figura 5

“sistema-fonte” criativo da Companhia. O primeiro, corresponde à um avanço no próprio sentido de cárcere, antes entendido sob a ideia de um lugar, um espaço físico que demanda e media uma ética nas relações de poder daquela comunidade; o segundo, diz respeito à própria encenação.

Ainda que, na ATeliê voadOR, a pesquisa de linguagem não configure necessariamente o ponto de partida de uma criação, o desenvolvimento de práticas e experiências cênicas acabou por favorecer a constituição de uma linguagem própria: o enfrentamento crítico diante dos saberes *Saberes Subalternos*, o ator como elemento central de criação e veiculação poética e a performatividade como qualidade balizadora do jogo cênico. O vazio metafórico, tal como preconizado por Peter Brook exerce, nas criações da Companhia, a função de mecanismo desestabilizados dos modelos de representação tradicionalmente habituados pelas estruturas de poder. Funciona como dispositivo transformador do status ficcional, pois a partir do vazio que se estabelece em cena é possível permitir à imaginação preencher lacunas de sentido, como afirma Brook

O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, por que tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiências for nova e original. Mas, nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebe-la. (BROOK, 2015: p.01)

Sob a forma de uma estrutura notadamente performativa, esse diário, escrito a partir de um texto não linear, apresenta o mundo marginal, inconstante, a partir da obra de Jean Genet, *O diário de um ladrão*, mas não somente ela. Para começar, faz-se necessário ressaltar algumas características importantes na obra dramaturgica da peça. O campo textual de *O diário de um ladrão* é composto por estratégias intertextuais que fogem à égide da esfera dramaturgica tradicional como a colagem, a montagem e o palimpsesto¹⁰⁰. A obra original de Jean Genet serve de “pré-texto” para uma dramaturgia formada por muitas “vozes”: recortes e passagens de outras obras do dramaturgo e romancista francês como *“Nossa Senhora das Flores”*, *“As criadas”*, *“Os negros”*, *“Um cativo*

¹⁰⁰ Técnica dramaturgica que, remetendo a sua terminologia original, pressupõe o ato de desenvolver uma escrita sobre a estrutura de outra já existente. O resultado por

apaixonado”, passagens de outros autores, relatos, cartas, pensamentos e a própria seção dedicada aos improvisos das subjetividade encenada pelos atores. Os elementos deste texto, formado por materiais textuais de qualidades distintas, são agenciados pela perspectiva dos discursos da contemporaneidade e miram a crítica dos saberes pós-coloniais.

A não composição e representação de personagens não extingue, entretanto, o aparecimento de seres ficcionais que vez ou outra tomam lugar e assume a cena. Quero dizer, embora não exista personagens estabelecidos sob a forma de uma figuração ilustrativa – os dois atores se apresentam como eles próprios e são demonstrados no texto pelas letras **A** e **B** – os discursos construídos permeiam por vezes vozes de falas extraídas de personagens de *O diário de um ladrão*, das outras obras do mesmo autor, mas também na qualidade de outras figuras que são proprietárias, por sua vez, de outros falas. É possível perceber este exemplo na seguinte passagem do texto:

A: Jean me inoculou a angústia eterna dos que vivem nas trevas e no limite da vida, a angústia dos delinqüentes por falta de amor. Ele me ensinou a ternura pagã pelos criminosos, pelos marginais, pelos dissidentes.

B: Durante anos tentei entender esse outro mundo e quando me faltavam forças pensava em Genet, em sua história de amor e maldição.

A: “Eu mordi Lucien até sangrar. Esperava fazê-lo urrar, a sua insensibilidade me venceu; mas sei que poderia chegar a rasgar a carne do meu amigo, a me perder numa carnificina irreparável onde conservaria a razão, onde encontraria a exaltação da decadência (THUERLER, 2017: p.173)

Neste exemplo decorre uma sequência de falas do texto que são provenientes de obras distintas. Nas duas primeiras ocorrências, as respectivas falas de **A** e **B** representam o mesmo discurso: o relato da atriz e produtora teatral Ruth Escobar quando da ocasião e que recebeu Jean Genet em sua casa, no Brasil. Já na terceira, a tréplica de **A**, é um recorte de uma passagem específica do romance *O diário de um Ladrão* que une-se ao mesmo diálogo e servindo à encenação para desenvolver outro universo poético dentro do espetáculo. Deste modo, é possível perceber em que medida a escritura cênica do espetáculo, a dramaturgia da encenação configura a própria dramaturgia. Em outro exemplo é possível reconhecer uma articulação dramática distinta:

B: Descobri Genet aos 15 anos lendo *Nossa Senhora das Flores*, *Diário de um ladrão* e *Querelle*, seguido impacto assistir ao clássico de Fassbinder, o mesmo *Querelle* interpretado por Brad Davis, Franco Nero e a maior atriz europeia viva: Jeanne Moreau. Aliás, eu me inclino muito ao teatro, para mim o teatro deveria ser encenado nos cemitérios. Assim a morte seria mais suave e o teatro mais grave... (THUERLER: 2017, p 169)

Neste excerto, a fala de **B** é constituída pela justaposição de dois discursos extraídos de obras diferentes: um testemunho da Ruth Escobar, que abre como prefácio de uma das edições do livro *O diário de um Ladrão* (GENET, 2010) e um recorte de Valère Novarina do seu *Carta aos atores e para Louís de Funès* (1999).

Para além de uma partitura corporal sem fala, precisamente orquestrada numa sequencia de gestos e movimentos coreografados e realizados sobre a “paisagem” de uma trilha sonora¹⁰¹, pode-se afirmar que o texto dramático não representa a estrutura de espetáculo, senão somente em parte. A narrativa imagética, a sobreposição de vozes e discursos e a justaposição de linguagens exigem, por sua vez, uma partitura cênica bem definida.

A fisicalidade do ator, a difração do espaço, a materialidade da palavra, são decisivos para a criação de uma linguagem cênica que faz do “jogo de cena” a sua estrutura-base. A ausência de fábula, de uma narrativa linear e personagens estabelecidos com nome, pretérito e objetivo, prontamente faz estabelecer a subjetividade dos corpos e das identidades dos atores em cena. Os atores jogam em cena com o texto, com as vozes, com os discursos, com os materiais cênicos, com a contra-regragem e com as suas próprias atuações. Tudo em cena é posto em jogo, este manifesto e declarado ao público que a todo momento assiste o espetáculo, participa dele e o interfere. Diante disto, os atores aplicam estes jogos numa exibição íntegra e inteira em caráter de autoexposição continua com a plateia. As atuações valem-se de uma escrita performativa, aberta ao jogo e à interferência dos corpos e encenada de maneira a direcionar este jogo às perspectivas do discurso político que a germinou.

Esta perspectiva encontra reverberações em Guénoun, para quem “...a escrita do jogo significa: partitura apta a suspender a *práxis* do jogo, remetendo-

¹⁰¹ “Banda sonora”, em português de Portugal.

a à sua legitimidade própria e ao prazer, ao deleite que lhe pertencem desde então. Como?” (GUÉNOUN, 2014).

Responder a esta pergunta, sem, contudo, pretender esgotar nenhuma questão, mas reunir vestígios que possam colaborar para um melhor reconhecimento dos procedimentos de execução de práticas performativas aplicadas aos atores nas escritas performativas, é o tema que será examinado em próximo capítulo.

Portanto, a partir das características levantadas do trabalho da ATeliê voadOR, e mais especificamente, dos aspectos que compõem o espetáculo *O diário de Genet*, configuramos assim a *matriz geradora* desta investigação. A partir da observação desta categoria partimos em direção aos elementos criativos e em seguida aos procedimentos de confecção utilizados no processo de preenchimento e justificação da subpartitura do ator quando da referida experiência.

Antes de passar à categoria seguinte do objeto desta investigação, faço um tangenciamento metodológico através da reflexão sobre outras obras, ou, diante da etapa desta pesquisa, outras obras enquanto outras matrizes geradoras. Tais reflexões, longe de pretender esgotar qualquer questão acerca do tema, tornam-se necessárias tanto para o desenvolvimento do próprio objeto desta pesquisa quanto ao desenvolvimento de uma compreensão mais aguçada da extensão do panorama do gesto performativo no teatro contemporâneo.

PENSANDO OUTRAS OBRAS

A observação de tais obras trazida aqui tem o intuito de colaborar num estudo que possa circunscrever um campo de conexões entre características reconhecidamente performativas. O objetivo, portanto, passa a ser menos o de uma classificação metodológica da aplicação de procedimentos cênicos e mais um levantamento de elementos reconhecíveis enquanto ato performativo. A correlação que se estabelece, desde a eleição de tais obras até a observação dos seus componentes estéticos, dá-se em formato de ensaio e a sua elaboração pretende servir de suporte à reflexão do foco central desta pesquisa.

Para isto, analisamos brevemente duas obras, a saber: o espetáculo brasileiro *A alma Imoral* criação de Clarice Niskier e a encenação de Os Sonetos de Shakespeare do aclamado Bob Wilson.

A alma imoral

A alma imoral, de Clarice Niskier, sucesso de público e crítica do teatro brasileiro, traz à cena um monólogo que adapta para o palco o livro homônimo do Rabino Nilton Bonder e reúne na sua criação características performativas que podem servir de exemplo à esta reflexão¹⁰². Primeiramente, e àquilo que salta aos olhos e ouvidos do espectador tão logo o início do espetáculo, a adaptação da obra literária para a forma teatral não obedece à uma mera virtualização do texto escrito. Ou seja, a dramaturgia da peça não se baseia única e exclusivamente à narrativa do livro, mais precisamente, ela não apoia a sua criação sobre as circunstâncias narrativas que formam o livro. Desse modo, a obra literária serve então de “material” à criação cênica, e isto, esta escolha, é compartilhada com a platéia pela atriz no início da peça. A atriz inicia o espetáculo contando quais foram os motivos de fazê-lo e como chegou a

¹⁰² Sucesso de público, o espetáculo ultrapassou a marca dos 400 mil espectadores e rendeu à Clarice Niskier o Prêmio Shell-RJ 2007 e o Prêmio Qualidade Brasil em 2008, ambos na categoria Melhor Atriz.

conhecer o livro que serviu de inspiração. Já neste ponto é possível perceber um sensível deslocamento das regras tradicionais de representação e uma pequena mostra da principal convenção que norteia o espetáculo: o *jogo*.

A respeito do primeiro aspecto, este ligado à dramaturgia, pode-se dizer que a criação de Niskier extrapola a tradicional “transfiguração física” *papel-cena* e faz uso do livro de Bonder como instrumento à um discurso cênico performativo. A fim de que localizemos com mais nitidez a questão, faz-se necessário salientar que a obra literária, escrita pelo rabino, é composta pela reunião de parábolas judaicas, textos e passagens antigas, que servem para elaborar o pensamento do autor a respeito do desenvolvimento de duas dinâmicas da vida humana, a *tradição* e a *inovação*. Sem pretender avançar sobre esta questão, uma vez que a matéria que tange esta discussão é outra, o autor discorre sobre conceitos, noções e valores que parecem acompanhar o percurso do ser humano enquanto civilização e que por vezes dividem posições éticas e morais quando relacionados à processos de transgressão, traição e perpetuação.

Por esse aspecto, pode-se afirmar que encenação de *A alma imoral* está próxima do que Sarrazac define como “peça-parábola”¹⁰³. Em seu estudo, o teórico descreve a parábola teatral como “...uma metáfora, uma comparação extraída da natureza ou da vida do dia a dia, que impressiona o ouvinte por seu caráter vigoroso ou estranho, e cuja aplicação exata semeia no espírito uma dúvida capaz de instigar um pensamento pessoal” (SARRAZAC, 2012: p. 132).

No que tange a *forma*, a narrativa parábola é susceptível de inúmeras variações. Em *A alma imoral*, ela serve de estrutura comparativa, formada de pequenas fábulas alegóricas, e reportada a uma narrativa não linear, construída através de colagens e montagens. Ausente de um enredo único e, portanto, ausente de um conflito dramático basilar, o espetáculo faz-se em cena sem uma fábula ou história totalizante, com início, desenvolvimento, desenlace, peripécias e etc. Sem personagem ou ser ficcional, a atriz fala em nome de si, torna-se enunciativa junto à escrita e ao texto cênico, colabora com a criação, responsabiliza-se por ela, executa ações e opera os próprios aparatos teatrais cênicos e de contra-regragem.

¹⁰³ Jean-Pierre Sarrazac em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012).

A narrativa imagética toma lugar como vetor principal da oratória do mesmo modo que a palavra torna-se material criativo tanto para a encenação quanto para o trabalho da atriz. Além da ausência de alguns princípios tradicionais cênicos e dramaturgicos, a participação da plateia na condução no andamento do espetáculo em certo momento contribui para inserir o espetáculo no caráter mais eventual do fenômeno performativo e, deste modo, colabora para tornar o espectador também enunciador criativo. Portanto, “juiz” iminente de um “sucesso” ou “insucesso” diante da meta cênica estabelecida.

Ao deparar-se em cena desprovida de personagem, fábula, narrativa linear e “objetivo”, pode-se afirmar que a atriz adquire status de *performer*. Ela performa sobre a sua própria identidade, teatraliza o real e materializa as parábolas em palavras, que isentas de um discurso ficcional formam uma narrativa imagética dentro de um “aqui/agora”. Sem embargo é possível especular que, na falta de tais cânones teatrais de representação a *performer* não faz uso de mecanismos e sistemas de atuação tradicionais. Nesta condição, as ações físicas de Stanislavski, por exemplo, entram em colapso. Só lhe resta a combinação com outros pressupostos atorais, combinação esta orquestrada em ritmo de adução ou exclusão de mecanismos.

Ao passo que, sem uma “identidade outra” a *performer* recorre a uma dramaturgia atoral própria, estabelecer e cumprir as regras do *jogo* passa a configurar as circunstâncias da sua partitura cênica. Do mesmo modo, à sua subpartitura não resta muitas alternativas senão produzir sentido através da sua própria referencialidade. Sob este mesmo aspecto, a narrativa parabólica inscreve-se na *performer* através de um discurso próprio, sem ilustração, que ao invés de representar se apresenta e reclama para si autoridade na encenação.

A *alma imoral* é um espetáculo que representa com fidelidade o pressuposto de Lehmann, na medida em que exerce uma autonomia radical da linguagem cênica contemporânea e usa o texto como um rico e fértil material de composição.

Os Sonetos de Shakespeare

Tratar de qualquer aspecto da obra de Robert Wilson é atentar para o desafiador esforço necessário a quem se propunha a fazê-lo, a fim de que se possa garantir, ao máximo, uma reflexão responsável diante da fortuna do seu legado.

Referência importante na história do teatro contemporâneo, objeto de estudo e pesquisa de programas de formação e investigação teatrais pelo mundo, sem dúvidas, discorrer sobre o seu trabalho merece uma intervenção maior e mais profunda nesta pesquisa. Contudo, na impossibilidade de assim fazê-la, atendo-me nesta seção a escrutinar acerca de uns dos seus mais recentes trabalhos, *Os Sonetos de Shakespeare*.

Em colaboração com o *Berliner Ensemble*, Bob Wilson, como é popularmente conhecido, realizou a montagem dos Sonetos de Shakespeare em parceria com o maestro americano-canadense Rufus Wainwrigth, responsável por musicar os poemas do bardo inglês. A encenação, que teve a sua estreia em em Berlim, em abril de 2009, junto à Companhia criada por Bertold Brecht, trabalha a partir de 24 dos 154 sonetos escritos por Willian Shakespeare para desenvolver uma poética notadamente imagética potencialmente musical.¹⁰⁴

Se, para o teatro tradicional burguês, as novas erupções cênicas que eclodiram no panorama teatral a partir da década de 60, chegaram a simbolizar o fim do teatro porque preconizavam o fim da ilusão mimética, com efeito, as encenações de Bob Wilson representam resultado de uma linguagem que, não somente tornou-se referência à outras práticas teatrais, como passou a figurar um movimento importante e paradigmático nos estudos relativos ao Teatro. A linguagem posta em cena que o encenador explora é tida como referência prática para a aplicação da doutrina pós-dramática de Lehman, para quem Wilson encabeça o *hall* de nomes representantes de um teatro que investe em aplicar estratégias cênicas que superam o modelo ilusório mimético e se subordinam contra a hegemonia do texto dramático.

Em os *Sonetos de Shakespeare*, Wilson avança em sua estética de desestabilização do sistema semiológico binário *significante – significado*. O

¹⁰⁴ As informações básicas da montagem foram retiradas do próprio site do encenador, disponível em: <http://www.robertwilson.com/shakespeares-sonnets> .

espetáculo começa a desenvolver uma releitura ousada e inovadora desde a concepção da sua dramaturgia. Aveso à mimese psicológica, Wilson parte dos sonetos do poeta inglês não a partir do seu significado dramático fabular, mas a partir da produção de sentidos que a música composta pelo músico Rufus Wainwright, junto ao movimento rítmico físico, lhe confere. O texto clássico é então sacrificado em prol da escritura cênica. A prática significativa exerce uma orientação explicitamente balizadora na produção de interpretações múltiplas. O encenador trabalha com os materiais cênicos de maneira a fazer o texto procurar exercer na cena o maior número de significações e não se restringem à um sistema de significação global. A multiplicidade de enunciadores formados pelo conjunto dos atores, pela música, pelo cenário, pelo ritmo e pelo exercício do silêncio (é frequente a operação criativa do jogo de sons e silêncio quando da produção de sentido nas obras de Wilson), permite a criação de uma pluralidade de sentido. Não à toa, Lehman vê em Bob Wilson a realização efetiva do seu postulado.¹⁰⁵ A encenação dos seus *Sonetos* é fundamentalmente criada a partir da não hierarquização dos sistemas de signos, tanto quanto à recusa dos modelos de coerência e fechamento da obra.

A polissemia rítmica que envolve toda a encenação produz um efeito semiológico que naturalmente conduz o espectador à produção de sentido que não através da lógica do texto. A encenação em nenhum momento parece investir numa releitura do texto de Shakespeare, menos ainda na construção de uma fábula. Wilson inscreve a sua poética sob a forma de imagens, e a evolução visual é o que garante a produção de sentido próprios. A paisagem visual imagética é potencializada em detrimento da compreensão textual e literatura passa então a dar lugar às artes visuais. A dramaturgia é substituída pela musicalidade visual composta por jogos de som, sequências de luz, e aplicação de rítmica de objetos e atores em planos de silhueta, que juntos colaboram para formar uma paisagem sonora em movimento. Este aspecto da criação de Wilson encontra ressonância nos processos de dramaturgia física construído na encenação de *O diário de Genet*, estes inspirados nos trabalhos da companhia

¹⁰⁵ Os trabalhos de Robert Wilson, seus experimentos e linguagem, são apresentados na obra *Teatro Pós-dramático* (2007) como o primeiro da lista de representantes de encenadores, grupos e artistas que, em suas criações, traziam características alinhadas ao que Lehman denomina de “pós-dramático).

de dança inglesa, o *DV8 Physical Theatre* e nas práticas de movimento de Pina Bausch.

Um aspecto crucial surge como característica específica da obra que aqui analisamos: enquanto que, no teatro *elizabetano*¹⁰⁶, os personagens femininos são tradicionalmente interpretados por atores masculinos, na encenação de Wilson isto é profundamente alterado. Os personagens masculinos são interpretados por atrizes que, caracterizadas de maquiagens brancas e vestidas por um figurino que cruza costumes renascentistas à trajes nomeadamente futuristas, ajudam a estabelecer um universo andrógono e, em alguma medida, assexuado.

Neste sentido, a criação de Wilson encontra ressonância na proposta de filosofia prática dos “Corpos sem Órgãos”, ou apenas CsO, de Deleuze e Guattari, para quem o corpo pleno, finalizado em si, e sem determinação teleológica à existência permite que a máquina nômade germine, no caos do desejo, a singularidade (DELEUZE & GUATTARI, 2012). O fundamento do corpo sem órgãos, este que não tem em sua possibilidade de existência fundamento, alimenta e é alimentado pela imanência de muitos possíveis, pelo devir. “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE, 1998, p. 10). É diante desta ideia de existência e produção de existência que é possível compreender a construção dos seres ficcionais na obra de Wilson, e mais especificamente em *Os Sonetos de Shakespeare*. O encenador joga em cena com o constante deslocamento do espectador nos diversos platôs deleuzianos, seja com o processo de significação que o público passa a assumir, seja a partir da mediação de personagens diluídos enquanto seres individualizados. Um jogo formado por um composto de associações que surgem, então, da constituição de um determinado sentido.

A proposta de criação poética de Robert Wilson, o caminho pelo qual ele percorre para traduzir as suas inspirações e descobertas criativas, com efeito, recusa à tradição linear da narrativa tanto quanto a fabula. Entretanto, a dramaturgia formada por colagens e montagens de cena, somada à uma encenação que mistura estilos – ora o cabaré, ora a mímica, ora a *commedia dell'arte* – faz surgir personagens, ainda que não definidos em sua

¹⁰⁶ Neologismo criado para referir o teatro praticado no período que compreende o reinado da Rainha Elizabeth I e que coincide com a criação e encenação das peças de Shakespeare.

individualidade e apresentados por uma identidade bem definida, compõem seres ficcionais. Estes seres, contudo, são ligados à corporeidade e a produção de sentido pela via da acentuação na modalização de suas ações. São deslocados de uma sucessão lógica, sem função pré-definida, destemporalizados, e impossibilitados de forjarem uma identidade individual. Ou melhor, mesmo o fato da alteração de gênero entre os atores e os personagens definidos na dramaturgia clássica *shakespeariana*, já é possível perceber uma a instalação de uma problemática acerca da não individualização.

Assim, espacializados, pode-se dizer que tais seres correspondem àquilo que Matteo Bonfitto dá o nome de “actante-estado”. Segundo o ensaísta e pesquisador brasileiro, diferente do “personagem-indivíduo” (o personagem psicológico, construído por nuances de um “eu” agente do discurso) e do “personagem-tipo” (aquele correspondente aos seres que representam relações sociais – ao passo dos personagens do “teatro dialético” de Brecht), o “actante-estado” é aquele de onde não é possível reconhecer

ações passíveis de serem definidas do ponto de vista da sua importância para o desenrolar da intriga, nem é possível identificar em tal ser ficcional uma estrutura lógico-temporal (...) que é *destemporalizado* em função da modalização das ações. (BONFITTO, 2013: p. 134)

A estética atemporal, construída por um teatro prioritariamente de imagens é responsável por produzir uma dramaturgia que não tem necessidade de ser interpretada ou concretizada por meio da ilustração, mas sim instalada e enunciada por atores-*performers* em detrimento da construção de personagens bem definidos.

Em certa medida, é o grau de referencialidade que passa a estabelecer as estratégias de criação e construção dos seres ficcionais presentes no espetáculo de Wilson. Assim como o foco central desta investigação, elaborar e precisar os procedimentos de criação, preenchimento e justificação de elementos criativos que deem conta de traduzir cenicamente as situações destes seres, é uma questão reclama por estudo e investigação frente à fortuna da semiologia teatral.

A ANÁLISE MATRICIAL

A partir dos elementos levantados e observados, tanto dos componentes do objeto desta pesquisa quanto das outras obras que fazem conexão com este estudo, e em conformidade com a proposta metodológica, avançamos na investigação do que compreende a Análise Matricial do trabalho do ator inscrito nas circunstâncias de criação – preenchimento e justificação - do ato cênico performativo.

Portanto, após o levantamento dos aspectos que caracterizam a matriz geradora, e do cruzamento de tensões e intercepções com outras obras representantes do teatro pós-dramático e performativo, partimos para a organização destas características através de categorias que servem de suporte à sistematização reflexiva.

Para tanto, tomando por base a fonte primária do objeto de investigação como referência metodológica, avançamos no levantamento dos elementos constituintes da obra, para em seguida verificar os procedimentos de confecção utilizados na tradução de tais elementos das ações executadas. Após este processo, prosseguimos em estabelecer a matriz criativa composta pelo resultado do par *elemento/procedimento* e, assim, poder determinar com alguma precisão quais são as possíveis combinações metodológicas intrínsecas à criação do ator durante a construção do espetáculo *O diário de Genet*.

A Fonte primária

Como já referimos, esta investigação toma como fonte primária de estudo e análise o processo de construção e criação cênica, no âmbito da composição do trabalho do ator, do espetáculo *O diário de Genet*, realizado pela ATeliê voadOR Companhia de Teatro, e encenado por Djalma Thürler, em sistema de conexão e equivalências à criação dos dois outros espetáculos que o antecedem

e compreendem no conjunto de peças que formam a “Trilogia do Cárcere”: *O melhor do homem e Salmo 91*.

Os elementos de criação

Na construção do espetáculo *O diário de Genet* podemos reconhecer alguns elementos que fazem parte do conjunto criativo das ações e situações que compreendem a matriz geradora. Como os aspectos que caracterizam a matriz geradora ultrapassam o modelo narrativo aristotélico mimético, utilizando, nesse sentido, de uma estrutura que vai além do texto dramático – como a construção de um texto físico e de uma dramaturgia do movimento - enquanto elementos de confecção podemos reconhecer: antes e acima de tudo a busca pela coerência política a qual o discurso do texto está inscrito a partir dos princípios que regem o trabalho da Companhia.

O aprimoramento na coesão das ideias políticas contidas na base da criação do tema artístico torna-se elemento fundamental para iniciar o trabalho de construção de partitura de ações. Um ato teatral que se baseia numa ação, esta fundamentada pelos movimentos de resistência e subversão de sistemas hegemônicos e de vigilância.

Portanto, é possível dizer que o elemento fundamental à construção das ações é a “(tecno)cena”.¹⁰⁷

Outro elemento fundamental é a busca pela criação de um preciso “desenho de movimentos”. Este desenho começa à medida que a corporeidade passa a exercer papel prioritário em detrimento do texto dramático.

¹⁰⁷ Tal como proposto por Josué Leite dos Santos (2019), no seu trabalho de doutorado, ao definir a (tecno)cena como um noção que “...está profundamente relacionada com os processos de subjetivação de um grupo social e específico, comprometido com a (re)contação de histórias sobre suas subjetividades, com a subversão e com o questionamento das normas de inteligibilidade – uma carta branca à potência” (SANTOS, 2019: p. 72). O conceito atualiza o a noção de Teatro Anfíbio, tal qual proposto por Thürler (2014), e propõe a execução prática do modelo que une Poética e Ética vinculadas à uma produção cênica “a contrapelo”, ou seja, avessa aos modelos principais, majoritários e dominantes.

Os procedimentos de confecção

Embora a corporeidade e o desenho de movimentos confirmem elementos fundamentais à criação, é possível reconhecer a relação criada com palavra como um dos procedimentos de criação. No âmbito da confecção das ações, a palavra é utilizada como veículo *metaforizador* de imagens e de discursos alinhados à operação da (tecno)cena.

A palavra enquanto instrumento mobilizador e criador de imagens que requalificam outras imagens. A “palavra-chicote”, tal qual o “soco futurista”¹⁰⁸, que germina a produção do sentido poético e político. Através da corporeidade de gestos que não representam palavras, mas ideias e discursos, a palavra então torna-se o veículo pelo qual a sua materialidade permite a criação de um sentido. Além destes processos, o resgate de experiências e a visualização de imagens, somados à utilização sonora das palavras, produzem associações mentais férteis aos procedimentos de criação.

Observando as implicações de um teatro a contrapelo, percebemos outro procedimento fundamental à fase de confecção: a busca pelo “o teatro menor”. Tal qual proposto por Deleuze (2010), a concepção e tradução dos elementos criativos se baseiam na recusa por elementos tradicionais e hegemônicos de representação. A subtração e neutralização de elementos de poder que configuram os modelos tradicionais de atuação. Portanto, a *minorização* da atuação enquanto procedimento de confecção criativa.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Alusão aos pressupostos do Movimento Futurista que irrompeu no século XX e que preconizava a identificação do ser humano com a máquina e os dinamismos do novo século através das novas descobertas tecnológicas, em detrimento dos modelos de produção e pensamento do passado.

¹⁰⁹ A noção de “teatro menor” é apresentada por Gilles Deleuze no livro *Um manifesto de menos* (2010), para quem, através da subtração de elementos de poder contidos no contexto ficcional – seja quanto ao sujeito, seja quanto o tema – é possível desenvolver forças não representacionais que deslocam as preocupações teleológicas da criação para devires de diferentes formas e matérias teatrais (DELEUZE, 2010).

A matriz criativa

Isto posto, podemos determinar a matriz criativa do ator quando do processo de construção de atuação no espetáculo *O diário de Genet* dá seguinte maneira:

Tabela 1
A matriz criativa

	Matrizes Geradoras	Elementos de Criação	Procedimentos de Confecção
Matriz Criativa	<ul style="list-style-type: none"> - O livro: <i>O diário de um ladrão</i> - Passagens dos livros: <i>Nossa Senhora das Flores, As Criadas, Os Negros</i>; - Princípios filosóficos - Conceitos políticos - Testemunhos e depoimentos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aprofundamento e coesão do discurso político; - A (tecno)cena; - A corporeidade dos atores. 	<ul style="list-style-type: none"> - A utilização da palavra como mecanismo <i>metaforizador</i> e gerador de imagens; - O uso da “palavra-chicote através de níveis de sentido e graus de ataque e recepção; - Visualização de imagens - Resgate de experiências - Utilização da sonoridade das palavras - Construção de ações através do desenvolvimento de uma atuação <i>minorizada</i>.

As combinações de execução

Diferente da construção mimética dos processos que compreendiam a construção dos espetáculos *O melhor do homem* e *Salmo 91*, no processo inicial de construção dos vetores de atuação, quando da criação do espetáculo *O diário de Genet*, não vemos uma estratégia de aplicação ligada a método e técnicas,

mas uma composição de procedimentos que são balizados pelo intelecto e governados pela vontade.

O ponto de criação tem início a partir de um engendramento das conexões estabelecidas, ainda enquanto “trabalho de mesa”, entre os princípios político-filosóficos presentes enquanto balizadores criativos da Companhia e os discursos e eventos identificados e estabelecidos no texto dramático. É a partir do aprofundamento destas questões surgidas entre as intercessões da poética do texto e os pressupostos éticos do grupo que se inicia então o alargamento criativo.

Ainda “em mesa”, o trabalho passa então a ser permeado por uma atitude de alargamento existencial mental que traz à criação contribuições primeiras. Tais contribuições são partícipes de um universo psicológico e político de experiências, posições, pontos de vista e considerações dos atores. É nesta fase do trabalho que ocorre as primeiras inter-relações entre o texto dramatúrgico e a subjetividade dos atores. O cruzamento destas questões serve de mecanismo gerador de descobertas internas dos atores (emotivas, de memória, e intelectuais) que servirão de instrumento de produção sensorial e transformações perceptivas *a posteriori*.

Passa-se, então, ao reconhecimento dos universos e atmosferas cênicas presentes no texto. Este reconhecimento, entretanto, não pressupõe uma estratégia de identificação mimética dos atores com as circunstâncias experienciadas pelo personagem contido no romance (*O diário de um ladrão*), mas antes a “abertura existencial”, a “suspensão de juízo” que permite descobrir o que está escondido por trás dos recortes e excertos deslocados da sua condição literária original. O trabalho de composição de partituras cênicas passa então a organizar os vetores dramatúrgicos a partir de uma escritura cênica construída pelo encenador a partir das contribuições exercidas pelo ator. Quero dizer, é através dos impulsos e improvisos dos atores que a partitura é desenvolvida, estabelecida e precisada pela encenação.

Tal contributo, obviamente, acaba por exercer uma influência criativa no próprio texto. Uma vez que, as ações realizadas em fase de criação e ensaio são o efeito de descobertas sensoriais e intelectuais internas, as soluções práticas aplicadas nos movimentos e gestos dos atores são, em sua grande maioria, estabelecidas como referências fundamentais à encenação e, por conseguinte,

ao texto do espetáculo. As subjetividades são inseridas não só nas partituras de ações como no estabelecimento da obra dramatúrgica final. Ou seja, a construção das ações (enquanto palavras e movimentos) são realizadas através da combinação de experiências inventadas e pessoais inseridas no texto a qual estão inseridas. Texto este que não tem como vetor a fábula, mas sim elementos veiculadores de experiência.

Ainda que definidas e partituradas, as ações exercidas pelos atores não são estáticas e definitivas. Elas permanecem a mercê do fluxo das circunstâncias que envolvem os sentidos encontrados em cada fase de criação e execução. A partitura formada pela montagem de passagens de eventos e pensamentos de Jean Genet, acrescidos a outros recortes das obras do mesmo autor e somados a materiais oriundos de outras fontes político-filosóficas (os depoimentos de Ruth Escobar, quando da abertura do romance *O diário de um ladrão*; passagens do livro *Por El Culo*¹¹⁰; comentários e pensamentos de Valère Novarina¹¹¹) compõem as condições pelas quais as circunstâncias da subpartitura do ator serão criadas. Assim, as ações passam a ser psicofísicas, pois trazem a bagagem de materiais selecionados e combinados no tecido narrativo em conexão com as proposições subjetivas motivadas pelas experiências pessoais e inventadas pelos atores.

Elevadas e deslocadas das coerências literárias originais e inscritas na poética político-filosófica da (tecno)cena anfíbia, tal como proposta pelos vetores criativos da *ATeliê voadOR*, as ações do tecido narrativo são preenchidas pela produção de fluxos simbólicos exprimidos por gestos psicológicos e movimentos imagéticos que juntos contribuem para desenvolver uma subpartitura que, ao mesmo tempo, alimenta a ação e se auto-atualiza através da circunstância política modalizada em ato através da “palavra-chicote”.

Portanto, pode-se afirmar que, a composição de estímulos sensoriais e psicológicos, somados à produção de sentidos perceptivos e filosóficos formam a interioridade das ações do ator, compõem a sua subpartitura. É a partir desta composição, consciente e precisa que o ator atualiza as suas intenções e motiva suas reações aos estímulos textuais e cênicos. Portanto, é possível

¹¹⁰ J. Sáez e S. Carrascosa, *Por el culo: políticas anales*, Editora Egales, Madrid, 2011.

¹¹¹ V. Novarina, *Carta aos atores e para Louís de Funès*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

determinar que, a subpartitura do ator quando da execução dos vetores cênicos são preenchidas, antes, pelo movimento dinâmico de justificação política e em seguida pela produção múltipla de sentido.

O ator, então, agencia os vetores do espetáculo, os materiais que estão à sua disposição, para a criação de sentido que se abrem a um conjunto de múltiplas associações. *Minorizadas*, destituídas de tradicionalidade operativa, a partitura das ações é formada por movimentos e gestos que fogem aos modelos de representação clássicos e habituais e deslocam deliberadamente a relação de significante e significado através da irrupção de novas relações de significação. A execução de movimentos desenhados em relação de conexão e desconexão do discurso narrativo, por sua vez, colabora para produção de uma variação criativa que provoca na subpartitura do ator o surgimento de estímulos previamente não imaginados ou projetados.

Dessa forma, podemos perceber os processos de justificação e preenchimento das ações executadas pelos atores, ou seja, da subpartitura das suas ações, constituídos por estímulos que articulam consciências dramáticas em consciências políticas. A “palavra-chicote” é então configurada não só como significante, mas como substrato criativo que sustenta e motiva o discurso e as ações executadas em cena. Ela preenche e justifica as motivações das ações e valida as reações dos atores. Portanto, é através de uma subpartitura apoiada nos impulsos, imagens, memórias e questões, previamente estabelecidas, mas oriundas em certo grau das políticas de enfrentamento e resistência de sistemas hegemônicos de poder, que as ações dos atores-performers são amparadas e fundamentadas durante a construção da atuação do espetáculo *O diário de Genet*.

CONCLUSÕES FINAIS

Em seu *A Reprise: resposta ao pós-dramático* (2007)¹¹², Jean-Pierre Sarrazac ressalta o percurso paradigmático que o teatro, sobretudo o ocidental, percorreu desde os anos de 1880, passando pelas convulsões vanguardistas como as preconizadas por Artaud, Craig e Kantor, às contribuições irrefutáveis de Brecht e Beckett, pelo qual foram responsáveis por utopias teatrais que fizeram do teatro contemporâneo palco de profundas transformações (SARRAZAC, 2010). Segundo o autor, tais utopias foram imprescindíveis para dois importantes feitos: “...por um lado elas permitiram o desenvolvimento de uma arte do teatro e da encenação independentes; por outro lado elas fizeram o objeto duma *reprise* através de autores dramáticos ao proveito da sua própria concepção do drama” (SARRAZAC, 2010: p. 48).

Sarrazac dá o nome de “reprise” ao efeito semiológico que acometeu o panorama teatral no ocidente, especialmente a partir da segunda metade do século XX, e que atinge o seu apogeu após as contaminações performáticas dos anos 60 e 70: um teatro dissociado do drama, emancipado da forma dramática, livre e autônomo da diretriz literária, portanto, um teatro que, há muito, já não é subordinado pelos ditames do texto. Ou seja, um teatrão “em si mesmo”. Neste “novo” teatro, ao contrário do que anuncia Lehmann, ao invés de anunciar a autópsia do texto dramático, o texto sofre um *reagenciamento* dos seus elementos.

Seus componentes refratários – líricos, épicos e dramáticos – sofrem os efeitos de uma reformulação do modelo mimético, e consequentemente, do próprio estatuto da representação, de maneira que tais elementos se combinam, se ajustam e se arranjam entre si, chegando, muitas vezes, aos seus próprios *transbordamentos*. Portanto, esta *reprise* da forma representa não a restauração do drama, mas a sua reconstituição. Um novo drama que se regenera a partir de um teatro que agora tem como referência o próprio teatro. (SARRAZAC, 2010).

¹¹² La Reprise: Réponse au post-dramatique, in: *La Réinvention du drame, sous l'influence de la scène* (2007).

O teatro que já não pode mais ser “lido” extrapola agora todos os limites dos seus componentes numa ostentação concreta de todos os seus materiais. A escrita dramática dá lugar à escrita da cena e a produção de associações de sentido ganha preponderância em detrimento da produção de significado através da figuração ilusória mimética. Se, ao passo de todas as convulsões e transformações paradigmáticas que atravessaram o fenómeno teatral moderno e contemporâneo, existe algo de fundamental à mediação e veiculação dos sistemas de significantes, permaneceu profundamente disponível às novas incursões semiológicas, é a figura do ator.

No teatro contemporâneo, campo central desta investigação, o ator, embora a sua função não limitadora, o ator sofre drasticamente transformações tanto no universo das proposições semiológicas quanto da sua *práxis*. Se, com o advento do teatro pós-dramático e performativo, novos modos de representação, muitos dos quais modificam o modelo mimético representacional para abarcarem novas formas de produção de sentido e linguagem, o ator deixa de apoiar o seu trabalho sobre estruturas e sistemas que antes eram balizados pelos cânones dramáticos do tecido narratológico, é imprescindível não refletir sobre a nova constituição do trabalho do ator.

Em *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Robert Abirached a tratar da passagem do teatro naturalista para as novas formas do ato cênico sinaliza:

Chega de metamorfoses terríveis e requintadas que produzem a ilusão de entrar na pele de outra pessoa. O que espera o ator nessas novas terras onde ele aterrissa é, já sabemos, uma marionete para animar, um fantoche a quem emprestar seus membros, os espólios de um ser ou uma figura emblemática por trás da qual desaparecer ou, no mais gratificante caso de sua personalidade, uma energia cujo profundo dinamismo deve ser abraçado. (ABIRACHED, 2011: p. 410, tradução nossa).¹¹³

¹¹³ R. Abirached, *“Ninguna más de esas terribles y exquisitas metamorfosis que producen la ilusión de entrar en la piel de otro. Lo que espera al actor en estas tierras nuevas en las que desembarca es, ya lo sabemos, una marioneta que animar, un fantoche a quien prestar sus miembros, los despojos de un ser o una figura emblemática detrás de la cual desaparecer o aún,*

De facto, os processos de auto-referencialidade e a ausência de uma narrativa psicológica linear provocam um deslocamento nos processos de atuação, em si tratando do ator inscrito no ato performativo, tais transições acarreta em aspectos particulares. Para Abirached, o ator torna-se, mais do que nunca, o vetor fundamental do ato teatral, “... instrumento y o instrumentista, o oficiante y o mártir da cerimônia” (ABIRACHED, 2011: p. 411, tradução nossa).¹¹⁴

A doutrina de Abirached a respeito da “crise do personagem” é, por certo, um efeito direto da crise da mimese. Para o ensaísta, se o personagem, no teatro contemporâneo, configura um “a mais” na criação dos seres ficcionais, cabe ao ator reconfigurá-lo sob a forma de um personagem “a menos” (ABIRACHED, 2011). Parafraseando Deleuze e seu conceito de “teatro menor”, ele passa da condição de ator à de *operador da cena*, à figura geradora e veiculadora de múltiplos sentidos.¹¹⁵

A atuação balizada por modos de representação passa a dar lugar à novos modos apresentação, entre eles à modos que não se utilizam de códigos e convenções sócio-culturais reconhecíveis, mas códigos que comportam graus de *auto-referencialidade*. Tal qual o jogo de cena do ato performativo, os modelos de atuação que parte da sua própria referencialidade reconhecemos como constitutivo da esfera da *presentação*. Portanto, a atuação que foge à representação de seres ficcionais advindo de coerências psicológicas e que inscrevem o ator num grau de *auto-apresentação*. O ator que performa sobre si e que “reprisa” outros seres que, por ventura, possam surgir no texto dramático ou durante a escritura da cena. O ator-*performer* que não necessariamente

en el caso más gratificante para su personalidad, una energía cuyo dinamismo profundo hay que abrazar”, 2011.

¹¹⁴ R. Abirached, “...el instrumento y el instrumentista, o oficiante y el mártir de la ceremonia”, 2011

¹¹⁵ G. Deleuze, *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*, (2010).

nega a construção tradicional ficcional, mas reconfigura os seus vetores de construção.

Enveredemos, então, pela seguinte questão: “Uma vez que não se pode dispor de materiais de atuação referenciais, nem de uma rede semântica produzida por uma narrativa determinada pela coerência de uma unidade psicológica, e por conseguinte a ausência de personagens, quais seriam as estratégias criativas possíveis que o ator performativo pode recorrer para de justificar e preencher a unidade das suas ações, ou melhor, a sua subpartitura? Esta pergunta define, desse modo, o trajeto proposto e seguido neste exame: o estudo consciente do trabalho operativo do ator na cena performativa. Ainda que princípios e conceitos nos sirvam de orientação e baliza, o alvo desta pesquisa foi determinado sobretudo pelo aspecto prático do processo de construção criativa do ator, de que maneira e por quais meios ele apoia a execução da sua criação.

Diante deste conjunto, podemos reconhecer uma relação particular de simetria entre “representação”, enquanto modelo de manifestação exemplo do teatro nomeadamente dramático, e “apresentação”, como modo de expressão do teatro performativo. No entanto, não é a existência ou não de elementos textuais, convenções ou códigos reconhecíveis culturalmente que garantem as diferenças entre a atuação performativa e a atuação dramática, mas as estratégias de articulação e agenciamento destes elementos.

No desenvolvimento da investigação sobre os procedimentos de elaboração e articulação dos materiais de atuação do ator, implicado no teatro performativo, foi possível reconhecer com mais nitidez alguns significativos aspectos envolvidos nestes processos. O primeiro deles passa pela esfera dos elementos pré-expressivos e componentes criativos não visíveis no trabalho do ator. Tomamos como referência as contribuições de Eugênio Barba, para quem não existe separação pragmática entre o nível expressivo e o pré-expressivo. Ambos compõem a estrutura que garante a atuação, contudo, é no nível pré-expressivo que é possível perceber mais profundamente o trabalho operativo do ator, que permite assimilar a lógica do procedimento que desenvolve e organiza os elementos físicos e mentais deste quando se está em cena.

Prosseguimos, então, no campo da pré-expressividade sobre duas vias complementares: a *partitura* e a *subpartitura*. A primeira, correspondente à sequência de ações e comportamentos do ator e responsável pela fixação de materiais, combinados e reproduzidos conforme a demanda criativa da encenação. É a partir da busca pela precisão desta fixação e estabelecimento exato da partitura que o ator pode tecer e organizar as suas criações na construção do seu trabalho. Desta organização quando da composição criativa do ator é que é possível desenvolver a sua “dramaturgia”, ou seja a rede de entrelaçamento criativo de procedimentos que serve ao preenchimento e justificação dos elementos da partitura. Em outras palavras, a *subpartitura*.

Definimos então a subpartitura a partir das contribuições irrefutáveis de Pavis e Barba de quem revisitamos e atualizamos algumas perspectivas frente ao estudo proposto. A subpartitura, compreendida como a parte palpável e concreta do ator, é o componente encarregado de sustentar e fundamentar a partitura. A tal “sólida massa branca”, tal como designada por Pavis (2015), pode ser formada por materiais de distintas naturezas: imagens, memórias, experiências vividas, sons, cores, questões, experiências inventadas, sensações, ritmos, movimentos, pensamentos e tantos outros materiais formados por diferentes graus de abstração e subjetividade.

Para compreender com mais profundidade as possibilidades de preenchimento e justificação da subpartitura do ator inscrito no ato performativo, utilizamos como objeto de investigação a minha experiência quando do processo de construção do espetáculo “O diário de Genet”, da *ATeliê voadOR Companhia de Teatro*. Elegemos para isto, a metodologia da proposta pela Análise Matricial, assim como apresentado Rubens Brito e Jacó e Guinsburg (2006), a fim de estabelecer um sistema investigativo que permita organizar os vetores criativos encontrados sob os critérios exigidos pelo modelo científico.

Definido, pois, o espetáculo *O diário de Genet* como a *fonte primária* da análise, precisamos a *matriz geradora* do objeto pesquisado a partir dos elementos e aspectos que compõem a criação da encenação

e da Companhia. Assim, determinamos as condições que tornam o trabalho da ATeliê voadOR enquanto “teatro anfíbio” como aspecto fundamental para balizar a sua criação. A partir do conceito de “(tecno)cena” (SANTOS, 2019), determinamos os princípios artísticos e pressupostos políticos que, em regime de simbiose, orientam as encenações da Companhia e, neste caso, mais especificamente a “Trilogia do Cárcere”, enquanto *elementos de criação*. Após o levantamento desses elementos determinamos os *procedimentos de confecção*, ou seja, os modos pelos quais o ator configura tais elementos em sua criação. Alguns procedimentos pertencentes a matrizes de naturezas distintas puderam ser verificados: a utilização da palavra como mecanismo *metaforizador* e gerador de imagens, o uso da “palavra-chicote” através de níveis de sentido e graus de ataque e recepção, a visualização de imagens, o resgate de experiências, a utilização da sonoridade das palavras e a construção de ações através do desenvolvimento de uma atuação deleuziana *minorizada*.

Com base nestes levantamentos, estabelecemos então a *matriz criativa* da nossa investigação através da relação entre os elementos criativos e os *procedimentos de confecção*. Deste panorama podemos observar operativamente o processo de combinação entres tais aspectos, ou seja, a estratégia de composição entre os elementos pré-expressivos que ao ator foi possível articular. Verificamos de que maneira o ator performativo estabeleceu para preencher a sua subpartitura diante da partitura performativa dantes definida.

Assim observamos que, no processo de construção do espetáculo O diário de Genet, enquanto combinação, a produção de sentido foi orientada sobretudo pela articulação político-filosófica surgida das associações com o texto utilizando para isto da execução de ações físicas e vocais em toda a sua materialidade. Depois de definidas as intenções é desenvolvido então o grau de intensidade provenientes das ações. As associações pessoais produzidas atores são articuladas aos aspectos textuais de maneira a constituírem as circunstancias das cenas ou quadros. A produção de sentido então passa a ser agenciado através da fisicalidade dos corpos em movimento e das imagens geradas em salas

de ensaio. Entre estas combinações encontra-se a “palavra-chicote” como dispositivo acionador de sensações e imagens. Conciliada à busca por ações não convencionais à representação, fora dos modelos tradicionais, através da execução de gestos não habituais, a “palavra-chicote” torna-se a amálgama de criação. Ela orienta, localiza e objetiva a ação da atuação performativa.

O ator performativo, impossibilitado de desenvolver o seu trabalho em objetivos que materializam significados preestabelecidos, deve esforçar-se para desenvolver os seus modos de criação a partir de uma subpartitura capaz de agenciar a produção de um sentido. Uma vez que, nas partituras performativas, o ator depara-se com a impossibilidade contar com sistemas e técnicas de atuação que são orientados, quando não apenas, ao modelo do teatro dramático, sobretudo o stanislavskiano, a partir de conexões de entre as dimensões dos materiais de atuação disponíveis e os seus processos perceptivos e sensoriais é que torna-se possível a criação de uma rede semântica criativa, em certa medida *autoral*, e geradora de sentido.

Desta forma podemos analisar o objeto de investigação “por dentro”, a examinar as bases da sua estrutura, sem, contudo, presumir a técnica apenas como um fim. Na *ATeliê voaDOR*, a arte precede a técnica, no sentido que a criação e os seus múltiplos processos e reverberações involuntariamente exige novos modos e procedimentos de articulação e execução.

Dentre as questões e hipóteses que surgem a partir deste estudo, parte deles podem ser definidos pela seguinte inquirição: os processos de atuação analisados e encontrados nesta pesquisa estão susceptíveis à condução de um treinamento? As estratégias apontadas de preenchimento e justificação do ator na cena reconhecidamente performativa podem ser trabalhadas tanto em carácter técnico quanto o poético sem a vinculação de apresentação pública? Estes modos de criação podem servir de componentes de aprimoramento de habilidades de composição de atuação?

Tais questões, ainda que abertas, apontam para a necessidade do estudo constante do ator e das diversas outras categorias de aplicação dos sistemas e processos de atuação.

A fim de que, a instrumentalização técnica do ator-performer, seja cada vez mais ampla, plural e alargada em suas competências, tal como os fluxos simbólicos e epistemológicos da contemporaneidade, é que nos lançamos a compreender as singularidades do ator e do seu trabalho como um constante devir-ator. Este que posto a atuar é também um devir-saber.

BIBLIOGRAFIA

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Ed. Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de España, Madri, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC, 2009.

ALMEIRA, Vieira de. **Introdução à Filosofia**. Ed. Almeidina, Coimbra, 1981.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Ed. Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2004.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução de Luis Otávio Burnier. Ed. HUCITEC, UNICAMP, Campinas, 1995.

BARBA, Eugenio. **Canoa de papel**. Tradução de Patrícia Alves. Editora Hucitec, São Paulo, 1994.

BARBA, Eugênio. **Um amuleto feito de memórias**. Revista do LUME 1. 2009.
Disponível em:

<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/165/158>

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013.

_____. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. Pitágoras 500,

Revistas de Estudos teatrais, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes (UNICAMP), Campinas, vol.1, outubro, 2011.

Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>

BORHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1975.

BRADLEY, Francis Herbert. **Princípios de Lógica**. Ed.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Tradução de Antônio Mercado. Ed Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1999.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** 2a ed., Ed. 34. São Paulo, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs (5º volume). São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Diálogos**. (com Claire Parnet). Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Ed. Escuta. São Paulo, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2010.

DORT, B.; UHIARA, R. **A representação emancipada**. Revista Sala Preta, v. 13, n. 1, p. 47-55, 19 jun. 2013.

Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Ed. Papyrus, Campinas, São Paulo, 1991.

----- . **Of Grammatology**. Tradução de Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética performatividade: o teatro performativo**. Revista *Sala Preta*, do Departamento de Artes Cênicas da USP, n° 8, 2008.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>

----- . **Teatro Performativo e Pedagogia**. Revista *Sala Preta*, do Departamento de Artes Cênicas da USP, n° 9, 2009.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>

_____. **Theatricality: The Specificity of Theatrical Language**. Revista *SubStance*, Vol. 31, Edição 98/99, Edição Especial: Teatralidade, p. 98. University of Wisconsin Press, 2002.
Disponível em:
https://www.jstor.org/stable/3685480?seq=1#page_scan_tab_contents

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013.

FERNANDES, Sílvia e RAMOS, Luiz Fernando. **O Pós – dramático: um conceito operativo?** Ed. Perspectiva. São Paulo, 2013.

_____. **Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea**. Revista *Repertório*, nº16, p. 11-23. Salvador, 2011.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/r.v0i16.5391>

FRIED, Michael. **Arte e objetividade**. (*Art and Objecthood*) Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA- UFRJ, ano IX, n. 9. Rio de Janeiro, 2002.

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**: Curso dado no Collège de France (1977-1978). Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2008.

----- . **História da sexualidade**: A vontade de saber (Vol. 1). Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Ed. Graal. São Paulo, 2010.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Materialidade cênica como linguagem**. Revista Artefilosofia, n.7, p. 198-206. Ouro Preto, 2009.

Disponível em:

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ymw9axoKhkEJ:https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/download/812/767+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>

GENET, Jean. **O diário de um ladrão**. Tradução de Jaqueline Laurence e Roberto Lacerda. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2012.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2014.

LABARTHE, Philippe Lacoue-. **A Imitação dos Modernos**. Tradução de

LICHTE, Erika Fischer-, **Estética do Performativo**. Tradução de Manuela Gomes. Ed. Orfeu Negro. Lisboa, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. Ed. CosacNaify. São Paulo, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **O dente, A palma**. Tradução de Humberto Issao Sueyoshi e Tatiane Perez Toledo. Sala Preta, 11(1), 139-146.

Disponível: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v11i1p139-146>

LE MOS, Vitor Manuel Carneiro. **A Personagem como Figura: uma perspectiva das Ações Físicas a partir da leitura de Deleuze para a obra de Francis Bacon**. Anais da Abrace. V.13, n 1, Rio de Janeiro: PUC- RJ, 2012.

Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2537>

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louís de Funès**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos Espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. Ed. Perspectiva. São Pulo, 2015.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2011.

_____. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Tradução Jacó Guinsburg, Márcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2017.

_____. **La théâtralité en Avignon**. Chapitre XVI, In *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de la scène*. 4e édition revue et augmentée. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi: 10.4000/books.septentrion.13739. 2007.

Disponível em: <https://books.openedition.org/septentrion/13739>

----- . **Da Stanislavskij a Wilson: antologia portatile sulla partitura**. In: DE MARINIS, Marco (org.). *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: Quaderni del Battello Ebro, 1996.

PUCHNER, Martim. **Pânico de Palco: Modernismo, Antiteatralidade e Drama**. (*Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*) vol. 13, n. 1, jun, p. 13-46. PPGAC, Revista Sala Preta. Salvador, 2013. Disponível em:

RAMOS, Luiz F. **A pedra de toque**. In. *Humanidades*, edição especial, Brasília: Universidade de Brasília, N. 52, 2006.

_____. **Teatralidade e Antiteatralidade**. Sala Preta, v. 13, n. 1, p. 3-12, 19 jun. 2013.

Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p3-12>

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques, **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução: André Telles. Ed Zahar. Rio de Janeiro, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2013.

SANTOS, Josué Leite dos. **A (TECNO)CENA: Arte como política de subjetivação**. Revista Repositório. UFBA, 2019.

Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30525>

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Ed. Cosac Naify. São Paulo, 2012.

----- . **Reprise: uma resposta ao pós-dramático**. In: *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de críticas teatrais*. Tradução de Humberto Giancristofaro, Vol. III, nº 19, março de 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>

----- . **O futuro do drama**. Tradução de Alexandre Moreira da Silva, Ed. Campo das Letras. Porto, 2002.

SZONDI, Peter, **Teoria do drama moderno**. Tradução: Raquel Iamanishi Rodrigues. Ed. Cosac Naify. São Paulo, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**, 2002.

STANISLAVSKY, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo**. Tradução de Jorge Saura. Ed Alba Editorial. Madri, 2003.

----- . **A construção da personagem** – 8a ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

----- . **Manual do Ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997.

THÜRLER, Djalma, **Por um teatro anfíbio**. In: (org) José Fábio Melo de Araújo; Cristina de Melo Valente *Ator-rede e além, no Brasil...As teorias que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá?* [Livro eletrônico]. Ed. EDUEPB. Campina Grande, 2014. Disponível em: <http://livroator-rede.blogspot.com.br>

THÜRLER, Djalma & WOYDA, Duda. **A ATeliê voadOR e o espaço da heterotopia**. In: (org) Djalma Thurler, Duda Woyda, Marcus Lobo. *Dramaturgias Voadoras*. Ed.Devires. Simões Filho, 2017.

VARLEY, Júlia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatro**. Ed. Teatro Caleidoscópio. Brasília, 2010.

VASQUES, Eugénia. **O que é Teatro**. Ed Quimera, Lisboa, 2003.

ANEXOS

O DIÁRIO DE GENET

De Djalma Thürler

PRÓLOGO: os atores recebem o público e falam sobre si.

Duda - Boa noite, boa noite. Eu sou Duda Woyda. Este é Rafael Medrado. E nós somos da Ateliê voador Cia de Teatro, de Salvador, Bahia. A cidade com o maior número de negros fora da África.

Rafa –

Duda - Vocês já deveriam ter entrado no teatro com o palco limpo, mas não deu tempo, a gente acabou se atrasando um pouco. Mas nós vamos fazer isso rápido...

Rafa – É. mas a gente também não se importa de varrer com vocês aí não. Não achamos isso vergonhoso ou coisa parecida, a gente até gosta...

Duda - Aliás, o grupo Galpão, de Minas Gerais, diz uma coisa muito interessante e que nos anima profundamente, eles dizem que não são um grupo há 30 anos porque trabalham juntos há 30 anos, mas porque varrem o chão juntos há 30 anos.

Rafa – Agora se isso é verdade ou não, vai saber né. Mas é bonito e a gente gosta de acreditar nisso.

Duda – É uma metáfora bonita que serve pra gente também.

Rafa – Senhoras e senhores é com muita honra que nós da Ateliê voador estamos aqui hoje, fazendo parte do **** Por gentileza, desliguem os seus aparelhos celulares e tenham todos um ótimo espetáculo!

A: A Ruth Escobar, famosa produtora e atriz, montou em 1970 um dos textos mais conhecidos de Jean Genet aqui no Brasil, O Balcão. Produzido pela Ruth, o espetáculo teve a direção marcante e inesquecível do argentino Vitor Garcia. Durante o processo de montagem, a Ruth muito inspirada, resolveu trazer o Genet da França para o Brasil para acompanhar a estréia, e teve a honra e a felicidade de ter tido Genet hospedado em sua casa. Entre outras coisas curiosas, a Ruth contava que ele tinha a mania de acordar no meio da noite, entrava em seu quarto, mergulhava por debaixo do cobertor em que ela e as filhas dormiam e daí ela acordava atordoada com um cheiro forte de chulé...as meninas acordavam chorando...era uma confusão. Aí ela sempre falava meio constrangida “Ô Jean...você foi dormir sem lavar os pés de novo...?!” Aí ele respondia “melhor do que Camemberd!”

B: É, daí ela tinha que levantar toda noite, pegar uma bacia de água fria e lavar os pés dele.

A: O espetáculo ‘O Balcão’ de Jean Genet, foi um espetáculo que fez muito sucesso, e até hoje continua como um marco, uma grande referência na história do teatro brasileiro. A direção primorosa, uma cenografia que resignificava o espaço cênico, atuações marcantes,

enfim. A Ruth conta que naquela época, como todo grande sucesso, as más línguas naturalmente começaram a dizer, que embora Genet tivesse vindo da França para participar da estreia, que ele não havia gostado do que viu, e aí a Ruth disse prontamente: “Não, de forma alguma! A questão é que a loucura de Genet agora era outra – ele tinha deixado de fazer teatro para fazer política!”

B: E foi a partir dessa frase de Genet que começamos a pensar nessa peça.

A: Foi, foi justamente a partir dessa frase, dessa expressão que a gente começou a pensar na maneira/forma que o espetáculo está sendo montado hoje, e que tudo começou. Num dia como esse que tudo começou.

A: Num dia como esse

Todos: Tudo começou.

B: Num dia como esse

T: Começou

A: Tudo!

B: Num dia como esse

A: Tudo começou.

T: Eu, Jean Genet!

A: Pederasta assumido

B: Homem

A: Mulher

B: Ambíguo

A: Eu

T: Jean Genet!

B: “Neste diário não quero dissimular as outras razões que fizeram de mim um ladrão; em minha escolha jamais entraram a revolta, a amargura, a raiva ou qualquer sentimento desse tipo. Com um cuidado maníaco, ‘um cuidado ciumento’, preparei a minha aventura como se arruma uma cama, um quarto para o amor: eu tive tesão pelo crime.”

A: “Eu me reconhecia o covarde, o traidor, o ladrão [...] e me espantava de me descobrir composto de imundície. Tornei-me abjeto, repulsivo. O poeta do escândalo e da transgressão

B: Pederasta assumido. Homem, mulher e ambíguo.

A: Venho para falar parte de mim.

B: Mostrando aos homens que a traição é bela e nos faz cantar.

A: Assassinos de mulheres concubinas.

B: “Trair os ladrões não seria somente reencontrar-me no mundo moral, mas ainda reencontrar-me na pederastia. Tornando-me forte, sou o meu próprio Deus!”.

A: “Aquele que com o corpo está entregue à mercê de um outro, / É a partir daí que se abre isto que pode-se chamar gozo puro.” É em homenagem a esses crimes que escrevo esse espetáculo!

B: “Objeto de queda e de dejetos, de resto do advento subjetivo”.

A: Homenagem sem anjos!

T: Masoquista!

B: Escrevo para não dormir

A: Falo para não esquecer

B: Luto com esta maldita insônia

A: Perco as palavras

B: Latrina

A: Cólica

T: Masturbação

A: “Fiz bem em elevar a masturbação egoísta à dignidade de um culto! Basta começar o gesto e uma transposição imunda e sobrenatural desloca a verdade. Tudo em mim se torna idolatria”.

B: Prisão

A: Eu perco as palavras e dói perdê-las.

B: O que escrevi? O que falei?

A: Não sei.

B: Não lavo meus pés antes de dormir por causa do cheiro.

A: Como é bom.

B: Melhor que queijo francês.

A: Eu sou a angústia dos delinqüentes por falta de amor. A minha ternura pelos marginais...

B: ... Pelos criminosos...

T: É a história que venho contar a vocês...

B: É meu amor e minha maldição!

A: “Dou o nome de violência a uma audácia em repouso apaixonada pelo perigo. Pode ser percebida num olhar, numa andar, num sorriso, e é dentro de nós que ela produz redemoinhos. Ela nos desmonta. Essa violência é uma calma que nos agita.”

CENA 3 – o corpo abjeto.

(ENTRA MÚSICA / ABERTURA DO ESPETÁCULO / CENA CORPORAL – DV8 – Quatro saltos; caem; rolam abraçados; levantam e correm para lados opostos – 3x – Rafa salta em Duda, que o joga; Rafa o abraça por trás; solta e Duda o abraça por trás; mão no rosto; Duda abraça Rafa e caem no chão; levantam e se abraçam; repulsão; fingem fuga e tapas; se abraçam; atração – repulsão; Rafa salta em Duda 4x; último salto fica sobre o ombro de Duda; cansado/exausto, Duda sede, caem; Rafa pega Duda e cena do afogamento/beijo).

CENA 4 – a prisão que não tem grades.

A: Essa é a terceira e última peça de uma trilogia que a gente faz em que o tema central é o cárcere, a prisão.

B: Fizemos em 2010 “O melhor do homem”, em 2011 o “Salmo 91” e, agora, o Genet.

A: Nessa peça a gente avança na ideia de prisão, na ideia do presídio como algo concreto e restrita aos sujeitos subalternos. Quando a gente fez isso, foi incrível, porque começou a aparecer um sujeito que não estava mais entre as grades. O homem livre!

B: Os aprisionamentos culturais sem grades. Daí começamos a pensar sobre as castrações sociais, sobre centro e margem, sobre inteligibilidade de gênero, saca, aquela linha contínua e programada: se você nasceu com pica, vai ser do gênero masculino e, portanto, concentrar seu desejo sexual para alguém do sexo oposto.

A: E se alguma coisa der errado nessa linearidade, fudeu!

B: Essa relação cultural que empodera uns e humilha outros.

A: Uma relação binária de poder. Outro dia, em pleno carnaval de Salvador, na quarta-feira de cinzas, a quarta do “Arrastão” eu tinha visto uma cena linda, todos aqueles que trabalharam duramente na folia, nos 7 dias, dormindo na rua, foram para o Circuito se despedir. Esse “Arrastão” é feito para eles, para os tripulantes desse imenso *Navio Negreiro*. Eu, que sempre vejo, sempre acho emocionante, fui correndo postar no facebook essa impressão e, em seguida, um amigo carioca, de forma bem lacônica, determinou: “Essa música é um lixo!”.

B: Depois eu fiquei pensando que esse ponto de vista é o de quem acha que tem domínio sobre o outro, sobre a cultura do outro, sobre a subjetividade do outro. E o curioso é esse lugar de onde ele falou. O enunciador que torna abjeto o outro, o diferente, que fere aquele que não lhe constitui. Ao classificar de lixo a cultura de milhares o outro reduz e produz efeitos devastadores; perpetua o corte entre alta e baixa cultura, entre pobres e ricos, entre pretos e brancos, entre mulheres e homens, entre bichas e machos.

(ENTRA A MÚSICA ORIENTAÇÃO, DE TUZÉ ABREU. OS ATORES CANTAM: “OH, NA ALMA DA GENTE TEM UM UM LUGAR, UM PORTO BOM. É PRECISO SEGUIR O FAROL”.)

A: “A Espanha e a minha vida de mendigo me fizeram conhecer os faustos da abjeção, pois era preciso muito orgulho para embelezar os personagens imundos e desprezados que encontrei, mas se me é impossível descrevê-los todos, pelos menos posso dizer que lentamente me obriguei a considerar essa vida miserável com uma necessidade procurada. Nunca tentei fazer dela nada além do que era, não tentei enfeitá-la, mascará-la; ao contrário. Eu quis afirmá-la em sua mais exata sordidez, e os sinais mais sórdidos tornaram para mim, sinais de grandeza”, porque “Enquanto trazemos sobre nós as marcas da degradação, somos uns degradados, e mesmo que não nos abandone a consciência da impostura, isso de nada nos vale. Só quando utilizamos o orgulho imposto pela miséria é que provocávamos uma censura à felicidade de vocês!”. Uma vez eu vi um ladrão de bicicleta roubar um doce de uma criança. Adivinha quem era o ladrão?! Eu! Viva os ladrões! Viva os encarcerados! Viva os suicidas! Viva as bichas, as putas! Viva os Panteras Negras! E viva a filha da puta da minha mãe que me deixou na porta de um orfanato.

CENA 5 – escrever para não dormir

A: Para me compreenderem, precisarei de uma certa cumplicidade do espectador. Todavia, eu o avisarei assim que meu lirismo me abandonar. (MÚSICA) Aprendi a escrever perto de uma privada. Todos os dias escrevia textos e mais textos em torno da merda. Tinha algo de inspirador nisso. Era o meu refúgio. A vida que me consumia tinha cores borradas através das sombras e do seu cheiro. Cheiro de árvore. Cheiro de terra. A privada ficava do outro lado da porta. Do lado de fora. Falo dessa vida. Dessa que fica do lado de fora do banheiro, perto da roda gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui, vivendo nessa escuridão. E algumas vezes eu tinha a sensação de afundar lentamente como num sono, num lago, num seio materno, num ato de incesto no som das gotas da chuva batendo nos tetos de zinco e eu chovia... e eu chovia. Eu não procurava muita coisa. Eu só buscava a paz. Era a paz que eu buscava nas latrinas e que procuro nas lembranças. E por isso criei as minhas delícias. Um pouco de fumaça, um pouco de carne podre e por que não? Um pouco de merda e sonho!!!!!! Fazer sonhar é mister se alguém quiser convencer!

(MÚSICA MISTER / DESCE A LÂMPADA VERMELHA DO URDIMENTO DO TEATRO/ ATOR ACENDE A LÂMPADA)

B: Imaginem uma criança abandonada no nascimento, entregue a um orfanato e aos 8 adotado por uma família de camponeses; aos 10 anos acusado de furto – é, quando ele era criança roubava dos pais adotivos e sentia prazer nisso Enviado a reformatório acaba encarnando o papel que a sociedade o imputa, torna-se ladrão. **“Quanto a mim, escolhi: vou estar do lado do crime. E vou ajudar as crianças: não a voltar para as vossas casas, as vossas fábricas, as vossas escolas, as vossas leis e vossos sacramentos, mas a violá-los.”** Cresce em meio a marginais, exilado como um errante pela Europa no entre - guerra, cai na mendicância e no submundo: seu desejo amoroso homossexual era um agravante para uma sociedade ainda não aberta a afetividades incompreendidas...

A: Espera... falando assim me lembrei de uma imagem, um sonho talvez. Sob um lampião, numa rua da cidade que escrevo, o rosto descorado de uma velhinha, um rosto chato e redondo como a lua, muito pálido do qual não saberia dizer se era triste ou hipócrita. Ela veio até a mim, disse-me que era muito pobre e me pediu um pouco de dinheiro. A doçura daquele rosto de peixe-lua me informou imediatamente: a velhinha estava saindo da prisão. “É uma ladra”, pensei. Ao afastar-me dela, uma espécie de sonho agudo, vivo dentro de mim e não na beira do meu espírito, me levou a pensar que talvez fosse a minha mãe que eu acabava de encontrar. Nada sei dela, que me abandonou no berço, mas esperei que fosse aquela velha ladra que mendigava de noite. E se fosse ela? E se fosse ela?

CENA 6 – a traição é bela se nos faz cantar

B: Bem, eu não tenho muita habilidade com *Origamy* (ou ‘eu não sou muito bom em Origamy’) nem nada do tipo, mas eu queria agora contar com a ajuda de vocês. Eu queria que vocês tentassem adivinhar o que é que é isso aqui. Isso que eu montei, o que é que vocês acham que é isso aqui? Vocês têm alguma idéia do que pode ser isso aqui? Tá, realmente assim , à olho nu, eu confesso que é um pouco difícil de descobrir. Mas talvez se eu tentasse escrever , mesmo assim de forma rápida , improvisada, como se eu quisesse criar algo como um rótulo, eu acredito que pode isso ajudar a vocês descobrirem o que é. E então..? Eu vou ajudar aos que tem miopia e astigmatismo,(lê) *va-se-li-na!* Um tubo de vaselina. Ou seja, um tubo de lubrificante! Um objeto carregado de signo. Agora se ,por acaso, for uma vaselina já usada, enrolada, assim retorcida...aí então se torna um objeto ainda mais carregado de signo! Mas eu não falo de qualquer signo não. Eu falo daquele

que maldiz, daquele que humilha, daquele que consterna!... E foi “uma consternação quando revistando-me depois de uma batida policial, um dos alibans admirado tirou do meu bolso, entre outras coisas, esse tubo de vaselina. Sobre ele ousaram fazer piadas já que era vaselina perfumada:

- Quer dizer então que a negrada te enraba pelo nariz, não é?

- Vê se não resfria, tá? O teu macho pode pegar coqueluche, viado nojento!

Viado nojento, foi a primeira vez que alguém disse essa palavra na minha direção. E quando entendi que o ‘viado’ era eu, o mundo brutalmente se revelou, com essa simples palavra que brotava como uma explosão fora da frase, algo que eu não deveria ter feito, algo que eu não deveria ter sido. O ‘Viado’ vindo da boca daquele não-viado me fez saber que sou alguém que não é como os outros, alguém que não está na norma. E por favor se tratava apenas de um tubo de vaselina, com uma das extremidades já bem enrolada. Isso mostrava o quanto já tinha sido útil. Em meio aos objetos elegantes tirados do bolso dos homens apanhados naquela batida, a vaselina era o sinal da própria abjeção e me traria uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua e com a qual vai ser preciso viver. Daí eu descubro então, que sou alguém *de quem* se pode dizer isto ou aquilo, alguém a *quem* se pode dizer isto ou aquilo, alguém que é objeto dos olhares, dos discursos, alguém que é estigmatizado. Viado nojento, viado nojento , viado nojento....

Por que o sexo anal é visto com tanto desprezo? Tanto medo, tanto desejo e tanto ódio? tão fascinante e tão hipócrita? Sim, porque Genet revela que a vigilância das nossas bundas não é uniforme: depende se é preta ou branca, se é uma mulher ou um homem ou uma trans. Se esse ato é ativo ou passivo; se é um cu penetrado por um vibrador, uma garrafa ou um punho, se o sujeito penetrado sente orgulho ou vergonha, se penetrou com um preservativo ou não, se é um cu rico ou cu pobre. Se é um cu católico ou muçulmano... São nestas variáveis que percebemos uma certa política do cu, e como essa política se articula e o poder é exercido, e onde são construídos o ódio, o sexismo, a homofobia e o racismo.

“Depois de trancado na cela, e assim que me reanimei o bastante para dominar a infelicidade da minha detenção, a imagem daquele tubo sobre a mesa não mais de deixou. Os policiais o haviam mostrado vitoriosamente para mim, já que com ele podiam empunhar sua vingança, o seu desprezo, o seu sexismo, a homofobia e o racismo, o seu ódio. Ora, eis que esse miserável objeto sujo, cuja destinação parecia ao mundo das mais vis, tornou-se para mim extremamente precioso. Eu estava numa cela, sabia que durante toda a noite o meu tubo de vaselina estaria exposto ao desprezo de um grupo de policiais belos, fortes

e sólidos. Tão forte que o mais fraco, com uma leve pressão dos dedos, poderia dele fazer surgir, primeiro com um ligeiro peido, curto e sujo, um cordão de goma que continuaria saindo num silêncio ridículo. Todavia eu sabia, eu sabia que esse fraco objeto (abjeto;abjeto-objeto) tão humilde os desafiaria, apenas com a sua presença ele saberia alvoroçar toda a polícia do mundo, ele chamaria sobre si os desprezos, os ódios, as raivas brancas e mudas. Eu gostaria de encontrar as palavras mais famosas da língua francesa para cantá-lo”.

(CANTA UMA MÚSICA EM FRANCÊS)

CENA 7 – o corpo de luz

A: Eu gosto dos homens independente de suas características: “seus” bigodes, “seus” olhos, “seu” pé aleijado, “seu” lábio leporino. E se o que cada homem possui de precioso é o orgulho do tamanho de seu pau, eu também gosto!

B: Só os tolos não dão importância ao tamanho do pau, do pinto, cacete, caralho, mandioca, pica, piça, piaba, pincel, pimba, pila, careca, bilola, banana, vara, trouxa, trabuco, traíra, teca, sulapa, sarsarugo, seringa, manjuba, chibata, taca, rola...

A: Ah... e se forem negros! *(GARGALHADA)* Anjos negros.

B: Porque eu sou um ser carnal, feito de carne, de bife, de sangue, de lágrimas, de suores, de merda de inteligência, de ternura, de outras coisas ainda! Mas não nego as outras. Um sexo ereto, túrgido e vibrante, erguido num tufo de negros e crespos, as coxas grossas, depois o torso, o corpo inteiro, as mãos, os polegares, depois o pescoço, o dente, o nariz largo, os cabelos, por fim os olhos que suplicam por uma salvação ou por uma aniquilação...o olhar pequeno com dor e furor. Isso me apetece e a lembrança que ponho a pastar prazerosamente à noite é de você, que longe das minhas carícias permanece inerte, estirado... Sozinha, brandida e desembainhada, sua vara atravessa minha boca com a repentina rispidez malvada de um campanário furando uma nuvem de tinta, um alfinete de chapéu a um seio. Você não se mexia, não dormia, não sonhava, estava em fuga, imóvel e pálido, regelado, reto, estendido teso sobre o leito achatado como um caixão sobre o mar, e eu nos sabia castos, enquanto ficava atento a sentir você despejar em mim, em pequenas sacudidas contínuas, o líquido morno e branco.

A: Eu vivi por amor uma aventura que me levou à prisão. Os jornais quase não chegavam à minha cela... A roupa dos forçados tem listras rosas e brancas e embora nem sempre sejam belos, os homens votados ao mal possuem as virtudes da virilidade. Os jogos

eróticos desvendam um mundo inominável que a linguagem noturna dos amantes revela. Essa linguagem não se escreve. Cochicha-se de noite, ao ouvido, com voz rouca.

(OS ATORES TIRAM O FIGURINO, FICAM NUS / COCHICHANDO)

B: Quando eu o vejo dormindo nu em pêlo, tenho vontade de rezar uma missa em seu peito.

A: Nos mictórios públicos ele bate tranqüilamente nas bichas, rouba as coisas delas, as vezes dá uma porrada de graça, um ponta-pé na cara. Não gosto dele, mas sua calma me doma.

B: Cada lugar de seu corpo é um segredo: suas mãos, seus braços, sua nuca. E ele sempre escarra. E eu pergunto: como ele arranja esse escarro, pensava eu, de onde ele consegue fazê-lo subir tão pesado e branco? Nunca os meus terão a suntuosidade nem a cor que o escarro dele tem. Os meus escarros não pensarão de uma vidraria fiada, transparente e frágil.

A: A minha vida é assim: pois era preciso muito orgulho para embelezar esses personagens imundos e desprezados. Eu precisei de muito talento. Ele me veio pouco a pouco. A minha vida miserável me permitiu criar esta sordidez.

(SE ENCONTRAM FACE A FACE)

B: Que interessante te ver tão de perto, sempre ouvi falar de você, mas nunca te vi tão próximo.

(FALAM EM FRANCÊS)

B: Qui est elle? Qui est ce pédé criant comme un fou! Aucun respect pour un vrai home?

Quem é ela? Quem é esse viado gritando como um louco! Não respeita uma verdadeira casa?

A: Oh mon Dieu! Oh mon Dieu! Oh mon dieu! Oh mon dieu! Ma Madonna en cèdre!

Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! Oh meu deus! Oh meu deus! Minha Madonna de cedro!

B: Un bébé qui vient de sortir des couches. Bon, viande fraîche aux alentours! Mais ce malin est déjà bien vécu! *Um bebê que está fora de fraldas. Carne boa e fresca ao redor! Mas esta manhã já está bem vivida!*

A: Toi, qui est-ce? J'ai l'impression que je t'ai déjà vu. Tu as été déjà mise en prison? Parle!

Réponds! Pourquoi tais toi? Réponds! *Você, quem é? Eu sinto que eu já vi. Você já esteve na prisão? Fala! Responda! Por que calar a boca? Responda!*

B: Certainement tu le connais. Probablement tu l'as déjà enculé et tu ne te rappelles plus. En tout cas, il sont des tas de cul, n'est-ce pas Mignon! *Certamente você sabe. Provavelmente você já fodido e você não se lembra mais. Em qualquer caso, há um monte de bunda, não é bonito!*

A: Se tu soubesses o que já vivi nesta vida, ficaria boquiaberto, chocado.

B: Você não me conhece!

A: Coisa de bicha?

B: Não me chame de bicha que eu não gosto!

A: Desculpe-me, não quis ofender, aliás, isso não é uma ofensa, não poderia ser uma ofensa. “Eu não quero dissimular as razões pelas quais me tornei quem sou. Esta é minha história. Eu sempre tive tesão pelo crime. Só de me lembrar é o bastante para que minha mão esquerda passe pelo meu bolso furado...Que cheiro bom, cheiro de flores podres como o cheiro dos círios e do incenso. As flores das quais eu falo o tempo todo, são as flores que não foram depositadas no meu enterro. Ninguém entendeu nada! Me enterraram num buraco no meio do deserto e fizeram uma cruz de madeira, eu nem tive lápide! Dessas flores que eu falo! Dessas flores que eu sinto falta! Flores murchas! Que cheiro bom! Je suis Notre-Dame des fleurs. Personne m'encule sans ma permission. Je suis Notre-Dame des fleurs. Ai que cheiro bom!”.

CENA 8 – as criadas

B: Descobri Genet aos 15 anos lendo *Nossa Senhora das Flores, Diário de um ladrão e Querelle*, seguido impacto assistir ao clássico de Fassbinder, o mesmo *Querelle* interpretado por Brad Davis, Franco Nero e a maior atriz europeia viva: Jeanne Moreau (*MÚSICA: JEANNE MOREAU CANTANDO TEMA DE QUERELLE*). Aliás, eu me inclino muito ao teatro, para mim o teatro deveria ser encenado nos cemitérios. Assim a morte seria mais suave e o teatro mais grave... Criar palavras para o teatro é preparar a pista onde se vai dançar, colocar obstáculos e cercas sabendo que só os bailarinos, os saltadores, os atores são belos. Só o desejo do corpo do ator leva alguém a escrever para o teatro. Dá para entender? O que eu esperava, o que me movia? Que o ator viesse preencher meu texto furado, dançar dentro dele, dançar sobre ele.

A: Na estréia da minha peça, “As criadas”, em 1947, um crítico teatral comentou que as verdadeiras criadas não falam como as da minha peça (ri). E o que saberá ele disso? Eu pretendo o contrário, porque se eu fosse uma criada, falaria como as que inventei. Aliás, essa peça tem sido montada com regularidade por elencos masculinos e esse assunto é muito interessante e nos interessa em particular. Porque se de algum modo a sociedade nos aprisionou, nos castrou, o palco liberta, transgride. O teatro amplia nossas possibilidades, muda nossos nomes, embaralhando, se perdendo, se confundindo. Em cena, “Elas-eles” ou “eles-elas” parecem não pretender ser qualquer coisa, apenas escapar, libertar-se da sociedade-casa-prisão.

B: “Uma das funções da arte é, sem dúvida, substituir a fé religiosa pela eficácia da beleza. Esta beleza deve ter, pelo menos, a força de um poema, quer dizer, de um crime!”

(TRANSIÇÃO / TRECHO INICIAL DA PEÇA “AS CRIADAS” – 1947)

CLAIRE – E essas luvas! Essas luvas eternas! Já te repeti suficientemente que as deixasses na cozinha. É com isso, por certo, que esperas seduzir o leiteiro? Não, não, não mintas, é inútil. Pendure-as por cima da pia. Quando compreenderás que este quarto não pode ser enxovalhado?! Tudo, mas tudo o que vem da cozinha é escarro! Sai! E leva os teus escarros! Mas para!

SOLANGE – Madame me perdoe.

CLAIRE – Ah! Ah! Você é horrenda, minha bela! Curva-se mais e olhe-se nos meus sapatos. *(ESTENDE O PÉ, QUE SOLANGE EXAMINA)* Pensa que me é agradável saber o meu pé envolto nos véus da sua saliva? Na bruma de seus pantanais?

SOLANGE – Oh! Mas eu nunca...

CLAIRE – Cale-se idiota! Meu vestido! Veja se não me encosta. Afaste-se. Você fede a fera. De que desvão infecto onde à noite os criados a visitam, vocês trazem esses cheiros? O desvão? O quarto das criadas!!!

(ENTRA MÚSICA)

CENA 9 – Todos nós nos apaixonamos às vezes

A: Jean Genet chegou numa manhã de sol, em junho de 1970. Os jornalistas acotovelavam-se no aeroporto. Ele passou rosnando, bufando, azedo; mal me cumprimentou. Caminhava tão rapidamente que eu me desequilibrava nos meus saltos altos. Trouxe-o para casa.

Excitava-me ter em meu convívio o autor da minha grande obra. Estava grávida de três meses..

B: ... do meu filho Nelsinho, e preparávamos a atriz que me substituiria até o parto. Genet participava com volúpia de todas as fofocas do elenco e tinha sempre saídas estapafúrdias para os problemas. Dentro de casa portava-se ora como o avô de minhas, ora como uma criança temperamental.

A: Conversávamos até de madrugada, ríamos até a histeria; Genet se deliciava e contava mais. Tinha insônia, só quebrada à custa de soníferos...

B: Antes de Jean ir embora, recebemos a visita de um jovem francês que havia sido seu grande afeto, um corredor de automóveis com quem ele foi se encontrar em Mato Grosso. Jean era reservado sobre sua vida pessoal e nunca nos deu muitos detalhes sobre o jovem corredor, a não ser que havia tido um acidente muito grave e fora seu grande amor.

A: Jean me inoculou a angústia eterna dos que vivem nas trevas e no limite da vida, a angústia dos delinqüentes por falta de amor. Ele me ensinou a ternura pagã pelos criminosos, pelos marginais, pelos dissidentes.

B: ... Durante anos tentei entender esse outro mundo e quando me faltavam forças pensava em Genet, em sua história de amor e maldição.

G – “Eu mordi Lucien até sangrar. Esperava fazê-lo urrar, a sua insensibilidade me venceu; mas sei que poderia chegar a rasgar a carne do meu amigo, a me perder numa carnificina irreparável onde conservaria a razão, onde encontraria a exaltação da decadência. Quando os meus dentes mordiam a carne dele, os meus maxilares se apertavam num tremor de que todo o meu corpo fremia. Reclamo e todavia amo, e com tanta ternura o meu pescadorzinho... Se ele se deita junto a mim, às minhas mistura devagar as suas pernas, mais confundidas pelo pano fino dos nossos pijamas, e depois procura, com muito cuidado, o lugar onde aninhar o rosto. Enquanto não dorme, sentirei de encontro à parede muito sensível do meu pescoço o frêmito da sua pálpebra e dos seus cílios curvos.

G – Quando você está assim, aniquilado junto a mim, tenho a impressão de te proteger.

L – Eu também – e sem demora me dá um de seus beijinhos-respostas -.

G – O que? Você também?

L – Eu também tenho a impressão de te proteger!

G – É? Por que? Eu te pareço fraco?

L – Parece. Eu te protejo.

G – Depois de me beijar os olhos, ele sai da minha cama. Ouço-o fechar a porta. Surpreende-me que um corpo tão musculoso sob o meu calor se dissolva a tal ponto. Essa

máquina de dar socos, pontapés, se estira, se deita, se abre e para o meu espanto prova que era apenas doçura contraída, enrijecida, várias vezes dobrada sobre si mesma, amarrada, inchada, e aprendo como essa doçura, essa simples docilidade a responder à minha ternura se transformará em violência, em ruindade, se a doçura deixasse de ser a ocasião de ser ela mesma, se a minha ternura parasse, por exemplo, se eu abandonasse esse menino, se retirasse à fraqueza a possibilidade de ocupar esse corpo magnífico.

L – Se você me deixasse eu ficaria louco! Eu seria o mais decaído dos vagabundos.

G – Às vezes eu receava que a sua docilidade de repente não mais obedecesse ao meu amor. É preciso muita prudência a aproveitar sem demora o que ele oferece à minha felicidade. Quando entardece e Lucien me aperta entre em seus braços, cobrindo de beijos o meu rosto, uma tristeza vela-me o corpo. O meu corpo, dir-se-ia, se obscurece. Os meus olhos olham para dentro de mim. Deixarei essa criança se desprender de mim? Cair da minha árvore, espatifar-se no chão?

G – O meu amor é sempre triste.

L – É verdade, sempre que te beijo, você fica triste, já reparei.

G – Você fica chateado?

L – Não, não faz mal. Alegro-me por você...

G – Dentro de mim murmuro: Gosto de você,,, Gosto de você... Gosto de você...

(TRANSIÇÃO / NARRAÇÃO)

Cena 10 – FINAL

Esta peça não pretende ser uma obra de arte. A minha vida passada, eu a podia contar com outro tom, com outras palavras. Dei-lhe uma feição heróica porque tinmha em mim o que é necessário para fazê-lo: o lirismo.

Na pobreza e no crime pousei o meu dedo mais precisamente e diversas vezes e é na direção deles que eu irei sempre. Não com a premeditação pensada de os encontrar, mas lentamente, sem tentar escamotear as fadigas e os horrores do empreendimento.. Não se trata de aplicar uma filosofia da desgraça, ao contrário. Os campos de trabalhos forçados, as galés, me oferecem mais alegrias que as honrarias e as festas de vocês.

E eu quero falar dessas galés, dessas festas. A presença à minha volta de machos feridos já constitui uma grande felicidade que me é concedida.

Genet morreu num quarto de hotel em Paris, em abril de 1986. Havia passado seus últimos anos num vilarejo próximo a Tânger, no Marrocos. O mundo árabe interessava-o sobremaneira: viveu seis meses na Palestina no início da década de 70 e, em 1982, estava no Líbano, sendo o primeiro ocidental a entrar nos campos de Sabra e Chatila, na zona oeste de Beirute, depois do massacre promovido por Israel. A violência do que presenciou despertou nele novamente a necessidade de escrever. A seus olhos, o amor e a morte entrelaçavam-se nos corpos calcinados que, obscenos em sua deformação, nada tinham, no entanto, a esconder e entregavam-se ao olhar estrangeiro como num macabro ritual erótico. Genet estava então encantado por um rapaz de origem norte-africana, Ahmed Lahoussine, e resolveu, como não tinha nenhum parente, deixar-lhe o que tinha de mais valioso: sua obra e os direitos de autor.

Quando morreu, Genet estava corrigindo as provas de *Le captif amoureux*, que havia sido escrito em 1983, em Tânger, logo após sua estadia no Líbano. Seus amigos decidiram trasladar seu corpo para Marrocos, onde foi enterrado num velho cemitério espanhol abandonado. No caixão, estava escrito: “Trabalhador emigrado”. Ao fundo, o mar de veludo azul e, eqüidistantes, o bordel e a prisão da cidade. Genet, “repatriado”, reconstrói o trajeto de nosso olhar estrangeiro em direção às líricas relações possíveis entre os aprisionados.

Salmo 91

De Dib Carneiro Neto

DADÁ – Cento e onze é a puta que te pariu! Foi muito mais os que caíram, seu viado engomadinho. Cento e onze! Cento e onze! Cento e onze! No cu, filhas da puta! E se fosse um? Hein, hein? E se fosse só um, seus porra? Cento e onze... Negada num sabe nem contá e depois nós é que somo os marginal, a ralé. Eu sei muito bem quantos eu matei até hoje. Eu sei. Cambada de bunda-mole! Eu sei muito bem quantos neguinho eu já vi virar presunto, assim na minha frente, na minha cara, nos meus culhão, seus porra. Cento e onze?

É? Cento e onze, é? Foi é mais de duzentos e cinquenta, fora os ferido, os fodido que saíram daqui e num vão voltar mais, podes cré que num vão. Mais de duzentos e cinquenta. Aquele cheiro de carniça num me engana, não, aquela sangueira escorrendo no chão, alcançando o rodapé, que nós que sobramo ainda tivemos de ajudá a limpá aquela gosma toda... Caíram mais de duzentos e cinquenta... (pausa) Mas e se fosse um? Mas e se fosse um? (começa a rir nervosamente) Mas nem se fosse um seria eu, ah, num seria, num seria não. Mãe bem que pediu preu lê o Salmo 91, eu que num li. Mãezinha, desculpa aí, eu num li. Eu num li foi naquele dia, mas agora eu... Salmo 91... Que porra é essa de ficar ligado nessas teza, dia e noite, dia e noite. Eu não sou crente, eu num quero ser crente, falô? Será que eu vou ter de repetir mais quanto? Foda-se os crente! (debochando) Aleluia, aleluia, aleluia, foda-se, falô? E daí que meus irmãozinho, são tudo crente, hein, e daí? Eu não sou, eu sou malandro,

sou bandido, quer ouvir mais? Quer? Eu matei, eu mato, eu surrupio, eu mocoço, eu me dano, eu ladro e mordo, morou? Eu não quero ser seu filho, falô? Fica aí com seus anjinhos, fica, sua velha, fica. (rindo) Desajustado? Desencaminhado? Oh, eu sou, sim. (pausado) De-sen-ca-mi-nha-do na vida... Foda-se o salmo 91, foda-se a Bíblia. Bosta, mãe, que porra é essa de Salmo 91? Por que cê foi me pedir pra ler isso naquela visita? Eu me caguei, sua velha, eu me borrei, os malandro caindo um por um na minha frente, eu tropeçando em miolo mole, e no maior cagaço por que eu não fui ler o salmo que a minha mãezinha pediu? Naquele hora eu só pensava nisso... Eu achava que ia morrer também, porque eu não fiz o que você me pediu, porra de mãe crente que eu fui arranjar... Salmo 91, Salmo 91. Eu tenho o corpo fechado, eu não preciso de ter medo, eu já matei bem uma meia dúzia de uns três ou quatro – eu ia pensando isso tudo, assim desse jeito de pensar com os miolo e não com o coração da

gente, ali, naquele fogo cruzado, naquela putaria de matança fodida. Mas, não, logo vinha de novo aquela história do salmo me atormentar os nervos. Justo eu, eu justinho, que escapei de seis furo daquele pistoleiro filho-da-puta, que os viado dos bacana de Carapicuíba contrataram pra me acabar. Gente podre, que precisa de justiceiro... Foda-se, eu saí vivinho, a história correu por esses pavilhão todo, de cela em cela, de barraco em barraco, euzinho, de xadrez em xadrez, o Dadá-aqui, que não morre tão fácil... E agora vou lá ter medo de Salmo. Tô fora, deixa quieto. Ademais, tava tudo calmo naquele dia... Tinha até um acontecimento especial da tarde; a final do campeonato interno do pavilhão! Futebol dos bom, de macho jurado de morte, de macho craque de bola e de faca, futebol na raça. Era o Furacão 2000 contra o Burgo Paulista, lá no campo do Nove. Ai, neguinho tava lá na maior pelega, suando as camisa, a bola rolando solta, um bando de Mané torto, e então chega a

moviment
barraco

Músic

Bola de futebol
de raça

A

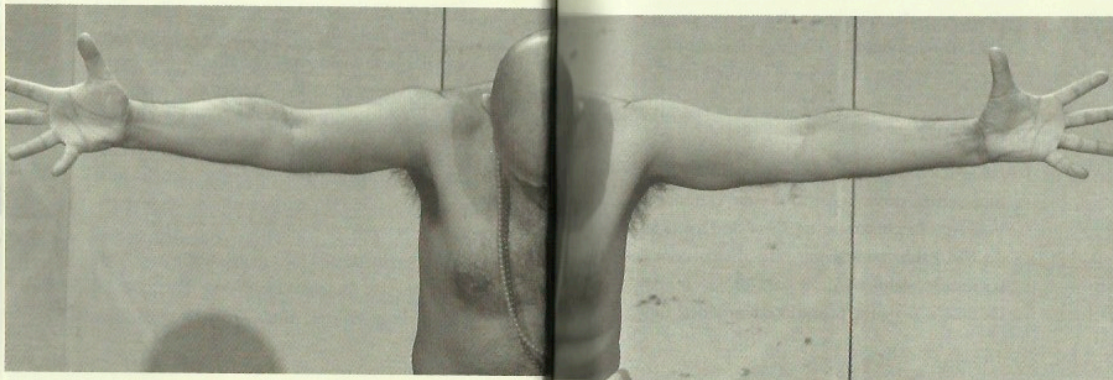
CHARRUTEIRA

notícia da desavença do Barba com o Coelho, fodeu, faca contra pau na Rua Dez do segundo andar. Éta beco lazarento essa Rua Dez... Mal contada essa história do Barba contra o Coelho... Devia de ter mais malandro, ô se devia... Chega a juntar vinte, trinta, pra metê a bicuda no que vai morrer. Pode ser forte que for, não tem defesa. A cadeia perversa a mente do cara num tanto tal, que o Zé Fodido tá lá levando os golpe e muitos que nem tem nada a ver com a fita pega carona na desgraça do outro e solta a faca também no infeliz, só de pura maldade daquelas bem maldosa. Corja de covarde que a gente vira sem sabê.... Agora vem dizê que foi só faca contra pau e mais ninguém... Aqui ó!!! Os maninho-Mané-Pelé foram saindo de campo doidinho pra sabê que que foi que gerou o duelo do Barba-malfeita, de trombada suja com o Coelho-caolho. Uns falava que era dívida de cinco maço de cigarro. Pode até de ser. Outros vieram me dizê que foi caso de maconha. Ainda tinha os mais faná-

tico que acharam que era discussão de bola. A moradia da verdade num sei onde é que tá, não, num dá mais prá sabê. Mas o bicho pegou e foi logo. Que o Coelho era da facção do norte e o Barba era dos da zona sul do pavilhão. Não é de hoje que as duas gangue vinha se estranhando. A malandragem começou a se alinhar em volta dos dois pendenguento e tomar partido, aí subiu de vez o povo que tava na final do campinho, e

de raça

virou uma troca ferrada de ameaça de morte. Em briga de cadeia, se a coisa passa de um certo ponto aí desanda mesmo, e só pára depois que morrer bem morrido aquela meia dúzia de três ou quatro. Os funça vieram querer recolher pro xadrez os do futebol, mas já não dava mais. Quando tá assim é bobagem querer apaziguar. O sangue ferve, fica todo mundo no maior desvario. Resolvi subir no meu barraco, mas em vista das faca



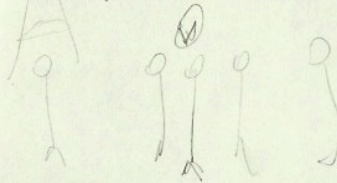
que já tavam passando pelas escada, bateu no meu presságio de que aquilo não ia acabar legal. Naquela hora eu lembrei pela primeira vez que não tinha lido o Salmo 91, aquela bosta que a velha crente da porra me pediu pra ler no dia de antes do dia do massacre. Eu não tinha nada com aquela zica, mas me deu o primeiro cagaço. Nunca tinha visto um passa-passa de bicuda e pau como aquele. Desentoquei a minha também. No meio daquela zona, podia sobrar para minha pessoa, perfeitamente podia, podia sim senhor, ô se podia...

(Mônica)

Transição 1

DADÁ – Todo mundo aí de mãos para trás. Vamos agora ouvir as normas da Detenção. Vocês estão chegando na Casa de Detenção de São Paulo para pagar uma dívida com a sociedade. Aqui não é a casa da vovó nem da titia, é o maior presídio da América Lati-

na. Aqueles que forem humildes e respeitem a disciplina podem contar com os funcionários para ir embora do jeito que a gente gosta: pela porta da frente, com a família esperando. Agora, o que chega dizendo que é do crime, sangue nos olhos, que é com ele mesmo, esse, se não sair no rabeção do Instituto Médico Legal, pode ter certeza que vamos fazer de tudo para atrasar a vida dele. Gente assim nós temos a mania de esquecer aqui dentro. E, agora, vamos fazer a triagem para escolher o pavilhão certo para cada um. Você aí, o primeiro: qual foi o delito que DIZEM que o senhor cometeu?



Rafael Medvedo

NEGO-PRETO (na sua cela, gritando e rindo, eufórico, ao lado de uma máquina velha de fazer café): – Ele veio. Ele tá aqui. Tá perto de mim. Meu filho chegou. Tô lendo na borrinha de café (olha no fundo de uma caneca). Me bateram que ele tá aqui na Detenção desde ontem, que puseram ele aqui no Nove também. Meu filho vai se dar bem, vai fazer amizade logo, pegá prática na lealdade, que isso é tudo na vida, tudo, mas ninguém sabe praticá... Ô, filhão, coisa boa, orgulho que tô de você, meu nêgo... Putzgrila, quem diria, tô aqui cumprindo pena de 18, já tô no sex-

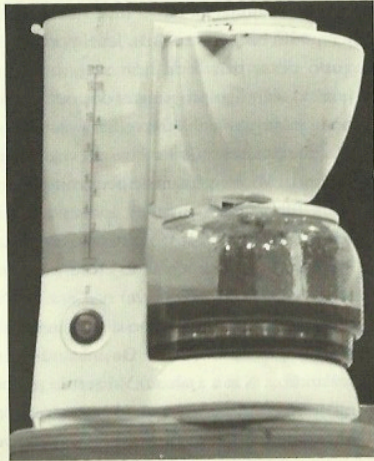
to. Como esse tempo corre... Meu menino deu essa virada na vida dele em seis anos que eu tô aqui... Já não é mais menino, agora é hóme, hóme na Detenção... Me bateram que foi assalto a mão armada... tem fogo nas venta. Filho da mãe, começou bem. Esse vai longe. Também pudera. Tá no sangue. Já é a terceira geração da família aqui na Detenção. Primeiro, o avô, depois o papai-aqui, o Nego-Preto, ao seu dispor, e agora o neto seguindo os passo da malandragem... *(tom saudosista)* Que meu pai foi do crime também... Passou nove anos aqui no Carandiru, o velho... Gozado, eu não consigo lembrar direito quando ele entrou, mas lembro bem quando saiu... Não era o mesmo... Devido que ficou transtornado... O juízo dele se afetou, se acabou... *(pausa curta)* Meu filho tá só começando, num vai se acabá, vai ser diferente... Tenho que falar logo com ele. Levá umas conversa de pai pra filho... Num pode se abater, num pode deixá essa cachola variá. Filhão tem de aprender logo a exigir pano

na cela. Que ele não é nem bobo nem nada... O cortinório é de lei, tipo de privativo, que a gente carece disso, devido que senão neguinho fica olhando pra gente o tempo todo... Sabe lá o que é isso? Entra ano e sai ano, nenhum minuto você pode ficar na sua? É onde que muito companheiro de mente fraca perde as faculdades e dá cabo da própria existência. Êta, meu pai, meu pai... *(pausa)* Tenho que trazê meu filho logo pro meu canto... Antes que os funça vendido comecem a querer fazer a cabeça dele com aquele papo de trabalho na cadeia para se regenerar. Tô fora. Eu e você, tamo fora, ouviu filho? Preciso de te dizê logo isso. Trabalhar? Nem na rua, nem na mocidade, com meu pai pegando no pé... *(faz gesto de banana com o braço)* Aqui dentro, então, nem se Jesus Cristo vier me pedir de joelhos. Questão de princípio... Eu sou o Nego-Preto e tenho esse nome a zelar, morou? Desmoralização, nem pensar... Trabalhar pra sociedade só depois de morto, se forem me queimar e

colocar minhas cinzas num daqueles relógios de ampulheta... Só se for assim... Sociedade... No cu, peru... Que eu num pus filho no mundo pra ser feito de palhaço. Ele vai longe... Ele tem que aprendê os princípios básico da lealdade... Vou contá de novo minha história todinha pro filhão, minha história de lealdade. Quer dizer, de traição. O Marlon me cagüetou, o Escovão quis me acabar... Dois amigão. Em hora de partilha, eu não mosco, não. Mas naquela dividida o Escovão tava esquisito, caladão. Escovão foi com a mão na cintura. Fodeu, pensei. Mas antes que ele pudesse fazer qualquer coisa, sapequei ele primeiro. Questão de sobrevivência. Se não sapeco, sapecado seria eu. Foram três tiros. *(faz o gesto e o som dos tiros)* Pá! Pá! Pá! Escovão não teve tempo pra nadinha, do jeito que tava ficou. Marlon ficou na dele. Fui com o revólver no peito dele, de modos que o cara confessou toda a tramóia. Os dois iam sair com as jóias e me acabar. O Marlon se estrepou logo depois, se fodeu. Em pouco

tempo, eu tava de cabeça pra baixo num pau de arara, tendo de dedurar Deus e o mundo. E eu vim pará aqui... Lealdade, filho. Tenho que te ensinar as regras do mulhero aqui na Detenção: jamais cobiçar a mulher do próximo. Essa coisa de droga eu também posso te explicar tudinho. Que eu sou bacharel em baseado, farinha, já fumei muito crack. E no tempo do baque, eu só não levei porque não gosto desse barato de ficar se picando... É gozado, não ligo pro sangue dos outros, que pode jorrar na minha frente feito cachoeira... Mas me escurece a vista quando vejo o meu próprio... Você era assim de pequeninho, também, filho... Meio fracote, todo patife pra sentir dor... Agora, já tá no assalto à mão armada... Vai longe... Quando eu te encontrar aqui dentro, *(enche a boca)* na Casa de Detenção de São Paulo, como diz o diretor, vai ser de igual pra igual... De malandro pra malandro... Não... *(pausa)* Vai ser de pai pra filho... *(pausa curta)* Quando eu te encontrar aqui dentro e olhar pra tua cara, vou ver

de novo meu menininho apertando mais firme na minha mão, de medo do barulho dos tiros na vizinhança... E eu vou dizer de novo: calma, garoto, é só uns tiro, é só uns tiro... E eu vou ler nos seus olhinho fundo que você se sentiu desafiado e vai querer ser



o fortão da rua, só pra agradá o paizão... Quando eu te encontrar aqui dentro, você que se experimente passar por grandalhão-fortão com vergonha dos afago do pai... Te encho a cara de porrada, na frente de toda a malandragem... Que você nem saiu da casca do ovo... *(pausa curta)* Quando eu te encontrar aqui dentro e olhar bem pra você, num vou acreditar em nada desse papo de assalto à mão armada que DIZEM que você cometeu... Prometo que não vou acreditar, prometo. *(voz firme e cabeça erguida para a platéia:)* Quando eu te encontrar aqui dentro da Casa de Detenção de São Paulo, vou querer te ensinar logo uma coisa: que homem que chora na cadeia não merece respeito... *(caí no choro. Fim da cena).*

Transição 2

DADÁ – Cella 3.496, Cena 3 – Charuto

CHARUTO – Rosirene... Rosirene... Minha nega...

Ainda vou te comer, ainda vou... Rosirene... Não, com ele não... Com o meu amigo, não, Rosirene... *(solta um grito mais alto e acordada, dando um pulo da cama:)* NÃO!!!!

Vou ficar delirando até quando, hein, seu putto? Mas você também se danou, ah, o ratão sífu... *(começa a rir).* Porque eu sou é macho, falô. Num ia deixar aquele bicho sacana de esgoto levar a melhor comigo... Ah, isso eu não ia mesmo. Tava lá desentupindo aquela bosta de esgoto do Dois, que

vive fodido, até a boca de tranqueira e cheio de comida boiando, aí enfio a mão naquela porra e vem o ratão filho da puta, ratazana preta da porra que mais parecia cachorrinho de madame, devido ao tamanho dele, e crau... aaaaaiiiiiii (dá um berro como se tivesse sido mordido naquela bora pelo rato). Puta, chegou até o osso. Bosta de dor fodida, que parecia que eu tava levando um baíta de um chocão.. (recomeça a rir, descontrolado.) Mas eu ainda tive tino de calcular tudo... Levantei a mão ardendo de dor o mais alto que consegui (faz o gesto enquanto fala), ali com o Mickey de Merda encravado no meu dedo, e aí o desgraçado despencou pro chão, com toda a força. (solta outra risadona) (olha para baixo) Plofi! Ficou lá embaixo esperneando, as patinhas pra cima, sem morrer, que aquilo era mesmo o demônio em forma de roedor... E aí que veio minha vingança, que eu num ia deixar aquele bicho escroto de esgoto levar a melhor comigo... Agarrei do chão o Mickey boiolinha, travei a boca do bostinha

pra ele não me foder de novo e aí, ó, cravei meus dentes na mente do infeliz (faz o gesto com a boca). (risada) Depois (faz o gesto de balançar os ombros em desdém), foi só escovar os dente e já era... (faz o gesto de escovar os dentes como se o dedo enfaixado fosse a escova). Dor da porra... (olha para o dedo machucado.) (pausa curta) Num brinca não, seu eu morrer disso, nunca mais vou ver minha nega, aquela delícia da Rosirene... Coisa gostosa... (muda o tom) Cadela... E pensar que eu larguei a mãe dos meus filhos pra ficar com ela... (suspirando.) Aaaaah, Rosirene... Mas também... era uma tentação, um macho qui nem eu, com fama e nome de Charuto (leva a mão ao pau) num podia resistir, não, num tinha jeito... Tava levando uma cara de farinha pruma madame de fino trato, lá atrás do "shop center" Iguatemi... Eu tava lá na sala da madame e, de repente, o mundo pára... (faz o gesto de fechar os olhos) A tentação entra pela porta dos fundo, maior sorrisão colgate de muitos dentes, vestido de alcinha... Rosirene... Nega

dos lábios fino, nariz empinado, bunda firme de quem é Vai-Vai ou Rosas de Ouro, podia apostar... E eu ali parado, precisado, no esgano, tinha acabado de levar alforria da primeira pena... paixão "arrebentadora"... Pensei aqui com o Charutão que Deus me deu (leva a mão ao pau): preciso comer essa nega de qualquer jeito! (pausa curta) Num precisou muito, não. A cadela tava no cio. Já saímo de lá direto pro Flor da Lapa. Depois, achei que tudo bem, já tinha experimentado a fruta, já era, babau. (pausa curta) Apenas que ela não foi mais embora... (interrompe o relato, porque lembra da dor do dedo e recomeça a reclamar de dor.) Aaaaai, que dor... (a frase fica de sentido dúbio no meio do relato. Prossegue.) Eu e a Rosirene alugamo nossa maloca. A intenção era viver no maior love. E foi... Emoras que de vez em quando eu tinha de dar umas porrada nela, que a nega era folgada pra caramba. Mas a gente vivia bem... Eu dava duro o dia inteiro, roubando. Ela? Ela se virava... Fazer o quê? Elas



viciam nisso. Rosirene passava o dia lá na Estação da Luz, se virando... Quer dar? Deixa dar. E adianta segurar? Contanto que não seja com amigo meu... Eu avisei a cadela. Com amigo meu, não, senão eu te quebro o pescoço... *(faz um gesto brusco de raiva com a mão machucada e lembra da dor.)* Aaaaaii, que dor.... *(novamente a frase tem de deixar o sentido dúbio da dor)* Mas a piranha deu pro Mato Grosso. *(grita, como no delírio do início da cena:)* Com ele, não! Confessou na minha cara que tava dando pro meu sócio no negócio das pedra. Aaaaaii.... Rato, filho da puta. Eu sou é macho. Com amigo, não, Rosirene! Com amigo, não! Eu mato o Mato Grosso! Deixa só eu sair daqui... Não vou deixar aquele bicho escroto de esgoto levar a melhor comigo... Que ela não tem culpa, o errado é ele, que sabia que a nega era minha *(amolece a voz:)* Não posso morrer aqui. Tenho de ver a minha nega de novo.... Rosirene... Cadela!!! Gostosa!!! Rosirene!!! *(Fim da cena.)*

Transição 3

DADÁ – Noite de quinta para sexta, cela de Margô Sueli e Santão, a faxineira Zizi Marli.

ZIZI – Vinte e oito caralhinhas *(pausa, se mexe na cama)*, 29 caralhinhas, 30 caralhinhas, Ai, credo, hoje tá difícil... Ufa, não tô podendo... *(irrequieta)* Gente esfogueada, cruze... Cansa minha beleza...

SANTÃO – Cala a boca, veado!!!!

ZIZI – Aaaii, tá bom, tá bom... *(diminui o tom de voz e segue falando para si:)*

Esse puto desse Santão é um tarado mesmo. Resolveu dar no coro justo hoje, que a Margô Sueli tá um trapo, a-ca-ba-da... Homem é

tudo igual. Na cadeia, então, é muito mais igual. Cambada de bofe uó.....

Durante a semana, come as muié ^{de oco} de cadeia e se lambuzam, exigindo um monte de exigência e ainda até exclusividade. Nos dia de visita, dão um fresco pros nossos rabo inflamado e lá vão eles, com cara de esgano, sobem pras celas com as digníssima esposa, um bando de vaca corneada, que sai daqui tudo prenha.

Eu, hein, credo, num tô podendo.

Tadinha da Margô. Tão boazinha que ela é pra mim. Depois que eu deixo isso aqui tudo, ô, um brinco de limpeza, que a Zizi aqui é foda, meu bem, aí ela me deixa vê as revista que o Santão traz pra ela, me divide os sonho de valsa, os M&M, os baseado depois da *Sessão da Tarde*, os creme, as pomada, até as pilula de hormônio, pra gente num ficá caidaça... Ela sim é uma santa e não esse brucutu desse Santão *(pausa, depois abaixa o tom de voz)*

Aiiii... mas é tão gostoso esse cretino... Cada músculos, cada coxão... E aquela bunda, e aqueles pêlo enrolando no peito... Aaaí, num tô podendo... Pára, Zizi, que você tá num sufoco de bofe que chega a doer. *o edi.*

SANTÃO – Já falei pra ficar quieta, cu de enfiar rôla!

ZIZI – Ai, saco, não nasci pra ser essa Isaura surda, cega e muda, eu, hein? Eu quero é mais... *(dirige-se para TV)* Aahh, se eu pudesse ficar vendo filme até essa hora... Quando eu durmo logo, nem ligo pra esses dois aí embaixo, mas em noite assim-como-que-nem hoje, de insônia fodida.. *(leva a mão à boca e ri baixinho)* Boca suja que eu sô, credo, Zizi, nem pega bem, nem pega... *(mostra a plateia: num ligo a boca)* Olha os pessoal... Bofe gosta da gente bem mansinha, bem mulherzinha... Só porque você quer, neném... *(ACAS)*

Canta (Undererê) – “Agora estou sozinha precisando de você, e você não está perto pra poder me ajudar, etc., etc., etc...”.

Aahh, que saudade da Patrícia Evelyn... Essa tá lá fora, a viada... Tão linda... um dia ainda vai ser miss... Aahh, minha amiga... Matou um bofe e nem foi pega, a poderosa... Ela me contou tudo, acho que só eu sei esse segredo dela... Quer dizer, num agüentei fazer a-Maria-da-Glória-do-convento e bati pra Margô Suely, que eu tô é bem viva, num morri nem nada... Mas a Margô tapadinha nem ligou os nome com os acontecido, que eu contei foi como se fosse tudo coisa de novela, *o quê?* Num só louca... Saí daquele sufo-co-da-boca-fechada, que eu num agüento mesmo guardar segredo, e a lesada da Margô nem se atinou de nada, achou que eu tava falando da *Saramandaia*, das *Mulheres de Areia*, do *Pecado capital*, sei lá o que que ela pensou... *(pausa curta)* *num tô podendo!*

O segredo da Patrícia é o seguinte: o tipo podre não quis pagar pelo serviço de boquete e ainda esbofetou aquele rostinho de princesa da Patrícia Evelyn... Enxotou ela

colta.
do carro e chamou minha amiga de cachorra. Audácia... Cachorra a Patrícia Evelyn, imagina. A fina fez curso até de computador, e sem tirar aquelas unha postiça, a poderosa... Éla não é de engolir e não cuspir, tá louca, querida? Então matou o cara ali mesmo no carro, *na Higienópolis*, na Praça Buenos Aires!!! Poderosa!!! Patrícia Evelyn acha que um dia ainda vai ser pega... Sei, não... Se ela vier pra cá, eu juro que a Zizi aqui larga a santinha da Margô e seu Diabão *(fala fazendo gestos obscenos e olhando na direção da cama do casal)* e vai trabalhar no xadrez da Patricinha, lavo cueca dos bofe dela e nem te ligo...

SANTÃO – Puta que o pariu!

ZIZI – Geeente, a Margô deve de tá mais acabada do que já tava... Éta diazinho duro de acabar... Teve uma briga aqui hoje, foi linda, ma-ra-vi-lho-sa... Margô pegou a Leide Dai na cama que era dela e foi aquela zôna... *quase lá.*
“Tira já as minhas meias e sai da minha cama,

sua vaca!", "Casei com teu ex-marido e tô naonde que me pertence, sua bofe velha!".

A Margô agarrou na cabeça da Leide Daí e bateu com ela na parede até sangrar... Ai, ^{história}credo, que coisa de bofe... Eu, hein? ^{num tá patando}

Depois a Margô arrancou um tufo do cabelo oxigenado da Leide e a outra ficou branca, como que ia imaginar que a Margô ia voltar justo hoje da enfermaria? Demorou uma cara lá com os enfermeiro tratando dela, achei até que eu tinha perdido a minha patroa... Sofreu dias e dias com aquela ferida no rabo, a coitadinha... Mas tinha de ir se tratar, ué, que o putô do Santão disse que sem sexo ela perdia as mordomia... Viado... Mas Margô tá agora. Voltou de rabo novo! Mas o putô do Santão tinha era que dar um refresco hoje prá Margô... A coitada tá fraquinha com o conserto no *derrière* e ainda teve todo aquele número com a Leide Dai... Quanta energia da Margô, geeeente...

história
Ai, como eu queria contar esse dia, mas pra quem? Pra quem? Pra Patricia Evelyn... Acho que tô assim acesona até essa hora da noite é de vontade de contar a briga da Margô com a Leide Dai pra alguém... Nem que fosse fingindo que era cena de novela, aí que revertério...



Geeeente, o Santão tá dano a bunda pra Margô, aiii que revertério!!!!

SANTÃO – Fica quieta, boca de chupar pinto!!!

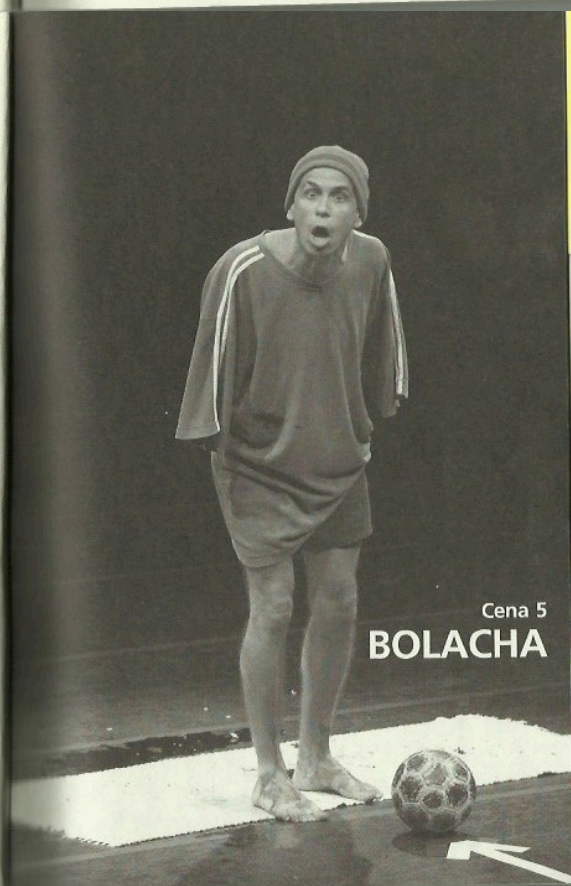
ZIZI – A Dai saiu daqui numa sangreira e o Santão tirando o corpo fora, dizendo que não se metia em briga de mulher... Viado... Ficou foi é mais taradão com a valentia de bofe-macho da Margô Suely... Agora, tá aí ...

SANTÃO – Vai calar essa boca já sua bicha fodida ou quer dormir pra sempre? Responde, Zizi Marli, responde agora, sua faxineira escrota, quero ouvir, responde, responde!!!

ZIZI (*cai a luz da cena*) – Aiiii, "beclaute"!!!!

Transição 4

DADÁ – Cinco, cena cinco: O Juiz Bolacha.



BOLACHA – O Zico me paga, ah, se me paga. É sem chance. Onde já se viu vacilar desse jeito comigo? Amanhã eu passo uma descompostura no abusado, ah, se passo. É sem chance. Ele vai entender quem eu sou aqui dentro. Com o encarregado geral, não se brinca desse jeito, não. Pensa que cada hora pode dizer uma coisa diferente? Dizer e depois desdizer? Decidir e depois desistir? Qualé, num sou qualquer um, sou o Bolacha, faxina respeitado aqui do Nove, encarregado geral com muito orgulho. Pensa que qualquer

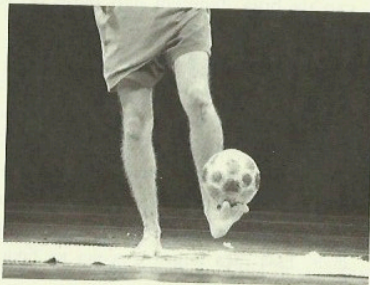
bandidão da Vila Guarani, como o putro do Zico, vai destruir assim minha reputação? Sem mais nem menos? Não. É sem chance. *(pau-sa)* Até que começou tudo bem... O Zico veio me pedir licença pra acabar com o pilantra que estuprou a irmã dele lá na Vila. Que ele reconheceu o cara e o sangue ferveu na hora. Mas tinha de me pedir licença e isso o Zico fez. Que ele sabe a função do Bolacha nesse pavilhão. Todo mundo sabe. O encarregado geral tem moral pra cuidar das ocorrências do pavilhão, tem as manhas pra escolher a melhor hora pros acerto de conta, autorizá os entendimento e liberá os entrevero. Imagina. A malandragem pode de tá nesse momento cavando um túnel, armando um baita plano de fuga... e aí uma facada fora de hora pode pôr tudo por água abaixo. É sem chance. O Bolacha aqui diz sim ou não. Na hora certa. Zico veio me pedir e eu fiquei com o pé atrás. Meu papel é desconfiá. Esse papo de irmãzinha desonrada podia ser invenção pra encobrir jurado de morte

em dívida de crack. Então mandei pro Zico, dentro do meu papel de encarregado geral: "Olha, mano, se você me diz que o cara desrespeitou a honestidade da moça, que a mãe deu parte na delegacia e coisa e tal, então deve de existir um boletim de ocorrência. É moleza, escreve pra tua vizinha e manda ela trazer cópia desse beó, que aí cê tá liberado". Desmiolado é que eu não sou, que se não não tava nesse posto de comando. É sem chance. O Zico arregalou os olhos, deu meia volta e apareceu de novo na minha frente só dali a duas semana, com o beó na mão. Tava lá o flagrante lavrado e então só tive que autorizá o acerto. Pra estuprador, isso é pouco... O Zico podia soltá a faca e que fizesse o serviço direito. Mas não é que o putro deu pra trás? Entrava dia, saía dia, e nada da faca cumê... Agora tão comentando no pavilhão que o Zico-bundão pensou melhor, uma conversa mole de que a pena dele ia na certa aumentá depois do acerto e justo quando tá quase conseguindo a transferência pro semi-

aberto da Colônia. Ah, não, é sem chance. Amanhã falo com esse puto. Se for isso mesmo, é sem chance. Onde já se viu? E eu? Fico como? Autorizei o serviço e é prá fazê. Tem de cumprí. Qualé? Ou vai lá e não desaponta o encarregado geral ou então ele arruma as coisa e atravessa lá pro Cinco, que aqui o Nove já ficou pequeno demais pra ele. O cara parece que não é do crime... Parece que é cômico... Não, não, é sem chance, palhada comigo, não. Sou Bolacha, não sou palhaço. Tenho a confiança de todos os faxina do pavilhão Nove e não sou de desapontá ninguém. É sem chance. Prá mandar nos faxina tem de ter moral (*enumera, contando com os dedos*) O malandro não pode ter delatado companheiro, nem ter sido culpado pela prisão de ninguém, não pode tá endividado, dívida de crack muito menos, não pode ter ameaçado de morte o desafeto e dado prá trás, quem o Zico-bundão, não pode ter levado um tapa na cara e nem ter feito papel de laranja e assumido a culpa pelo outro.

Nada isso. É sem chance. O encarregado geral não pode ter mancada no crime. Assim quem eu, o Bolacha-aqui. Tem de ter cacife. Escutá muito e falá pouco, pra evitá as intimidade. Tem de ser um cara equilibrado. Aqui dentro não é quem na rua, que qualquer louco pode ser chefe de seção, gerente de firma, chega até a presidente da república, quem aquele um que diziam que cheirava farinha e tinha cara mesmo... Táí, solto, qualquer hora volta... Aqui, o líder não pode ser louco. É sem chance... Pra ser faxina, e saber cuidar direito da limpeza geral e da distribuição da bóia, também não pode de ser pilantrão. É marmite que não acaba mais. A quentinha do café, a quentinha do almoço, a quentinha da janta. É um trampo de responsa. Se faltá comida, isso aqui explode em menos de 24 horas. Cadeia sem comida é dinamite com pavio aceso. Sem chance. (*pausa*) O faxina tem de ter álibi com a malandragem. Não pode ser encenqueiro. Estuprador, jamais. Essa raça nunca é aceita na faxina.

Nunca é aceita prá nada. Tem é de morrer. Quem sofreu abuso no corpo também num pode faxiná, a não ser se já matou quem lhe abusou... E viado, nem pensá. É sem chance. Preso que é frutinha nunca vai pra equipe da faxina. Não tem cabimento uma pessoa que pratica as coisas com a bunda querer cuidar da alimentação da coletividade... É sem chance... Pô, o Zico sabia de tudo isso, veio me pedí licença e coisa e tudo. Mas esse caso, de amanhã não passa. Ele vai embora pro Cinco. É uma bosta, mesmo. O Bolacha-aqui já acorda cheio de problema: é malan-



dro que quer acertá uma bronca da rua, outro que precisa matar um pilantra, outro que ouviu uma palavra mal colocada, outro que está pensando em cavar túnel, e vai assim até a hora que os funça chega pra trancá as cela. Precisa lidá com tanta zica, tanta zica, que eu fico até parecendo pai de família: só acalmo de noite, depois que todos foram nanar... (*suspira*) Mas é sem chance. Mesmo agora de noite, no silêncio das madrugada, a mente trabalha solitária. Num dá pra sossegá. Porque a decisão final é minha. Eu sou o juiz do pavilhão. O juiz Bolacha. Só que o juiz aí da rua trabalha as horinha dele e vai pra casa com motorista... Eu, é 24 por 48... Sem chance. Ele só tem de julgar se o acusado vai preso. No máximo, dá um pena mais longa... Eu, é sem chance: eu assino é pena de morte!!!

Transição 5

DADÁ – Cena 6, o Vêio Valdo.

VÉIO VALDO – O Carandiru não é nada, não. Nada. É um oco, um buraco sem sentido nenhum. Sem gente. Não tem gente aqui. Não tem bicho aqui. Não tem nada. Eu não confio em mais ninguém daqui de dentro. Já tenho estrada demais, história demais. Sou o Véio Valdo. Que todo mundo conhece e me tem na consideração. Já chamei de mano o Meneghetti, o Promessinha, o Luz Vermelha, o Quinzinho, o Sete Dedos...

História demais... Tem muito bandido que ainda me respeita, sabe que eu num tô gagá,

que eu só tô cansado... Que eu perdi a confiança. Tô velho demais pra confiar nas "coisa", nas "palavra", nos "dito" e nos "desdito". Não tenho mais mano, não.

Não tenho mais amigo, não. Amigo preso, eu não quero. Prá quê? Num tem serventia. É só fechar a porta e ficar aqui dentro no xadrez. No vazio. Sou o Véio Valdo. Num tenho mais idade pra palavrório jogado fora, conversa mole de malandro desesperançado.

Tô cansado. Vivo eu com as minhas "memória" e já tá bom demais. O Carandiru não é nada, não. Nada. Já comi minha própria merda, lambendo os dedos e os beijo, pros homem pensá que eu tava variando das "idéia" dentro daquela solitária suja e me tirá de lá... 120 dias sem sabê se era dia.. 120 noites sem sabê se era noite...

Tendo de cumê depressa a gororoba, senão assanhava as "barata". Me fingi de louco, eu num tô louco, só me fingi. Eu tô é oco. Enferrujado. Sou o Véio Valdomiro enferruja-

do... (R) Não, eu também num tô oco. Quem me dera. Louco era meu pai, que largô eu e mãe e saiu ao léo dará!!! Mulher desgraça a vida do home. Eu morei no puteiro da vó, com 12 "mulher" da vida em três "andar" do sobradinho da Alameda Gleite...

Eu via as "vida" delas como "era". Betina acabou comigo. Que eu casei com a Betina. Mulher desgraça a vida do homem. Não é tudo que se pode contá pruma mulher, por mais que a gente gostá dela... Casamento num é confessionalário, não.

Não é nada. É vazio. É oco. Betina cismou que eu tava de olho comprido na morena-Cida, um rebolado de parar a feira. (rindo e tossindo) Eu era respeitador, num ia me meter com a morena-Cida... Ademais, o baiano do marido dela tinha peixeira... Ordinário-sem-vergonha eu num era, mas a Betina achava que eu era, o estropício... Num sossegou enquanto não provou que eu era. Quando passou a morena-Cida, rebolando, de parar a feira, Betina se ache-

gou por trás e foi botando a mão nos meus "documento" prá sentir a temperatura da coisa. Tava uma dureza de dá gosto... Que Véio Valdo já foi pintudo na vida, ô se foi... *(rindo e tossindo)* Levei o maior susto. Betina saiu ber-rando pela rua, feito uma esganiçada. "Eu num fiz nada com a sua esposa, cidadão, a minha é que é ciumenta, doente, possuída." O da pei-xeira num quis sabê. Veio pra me furá e eu puxei o revólver. *(pausa curta)* A morena-Cida veio me visitá. De vestido vermelho,

É batom. A gente se falou aí no pátio. Ela me abriu um sorriso tão branco que encantô meu coração... Mulher desgraça a vida do hóme. O Véio Valdo já foi pintudo...

Sem sol, sem céu, sem ar, sem luz, sem nada... Sem Deus nem Satanás. Eu tô é oco. Os ferro, os ferro... As barata... Vou morrer é de doença...

Transição 6

Edelso se posiciona no centro do palco.

EDELSON – Placebo! Pla-ce-bo! Então é isso que esses médicos vão aprender na universidade? Eu, que nunca estudei, sou mais médico do que esse monte de doutor que só sabe enrolar a clientela com placebo! Como é que eu nunca desconfiei? E depois o falso médico sou eu... Eu é que sou enquadrado por falsidade ideológica... Cambada de placebo! (*pausa curta*)

O doutor aí do ambulatório é um cara batutão, boa gente. Já confia em mim! Me contou o que é placebo! (*ri*) Maior prova de confiança! Ma-

landro chega lá com jeito de quem não tem nada, mas diz que está sentindo tudo quanto é porcaria... Doutor vira pro colega e manda: é placebo! Receita qualquer aguinha inofensiva e o malandro sai achando que o doutor acreditou na história dele e coisa e tal... Se o doutor do ambulatório me contou esse código que só os médicos usam entre eles, é batata: é porque ele já confia e muito aqui no enfermeiro Edelson, um seu criado (*bate no peito*). Também... pudera, ele viu logo de cara que eu entendo da coisa, que eu levo jeito pra medicina. Sou presidiário, mas não sou burro.

E depois tem outra: já aprendi muitos macetes. Num só mais falso médico.

2) O principal é olhar bem nos "olho" do cliente, sacar se o dito-cujo tá de mentira, querendo enrolar na enfermaria pra fugir de alguma desavença ou ameaça de morte. O melhor é ir logo pesando o malandro... Porque, se neguinho diz que passou a noite sujando o boi, com diarréia das feias, conferir se o peso

caiu é batata. Como pode não ter perdido peso se passou a noite descarregando até a alma? É né quando o doutor pega o cascateiro...

3) Escuta os pulmão também é esperteza recomendada. Médico que é médico num fala escuta, fala "auscultá", que é mais bonito, impressiona o cliente... Pedido de receita de Biotônico Fontoura é que nem mato... Cada puta bitelão, trinta crime nas costas, chegando com voz de nenê: "Eu tomo desde criancinha, seu dotô! Aqui, ó! O Biotônico da mamãe é pra misturar com a pinga maria-louca e dar o maior barato na galera... Pior que fogo descendo pelas garganta... Doutorzão não é bobo não... Me ensinou a ser um médico de verdade... Esperteza é comigo mesmo...^{na tal} Uma vez, precisou de mim ir junto, de barraco em barraco, ajudando a tirar sangue dos mano, pra sabê quantos já tava contaminado com essa porra de Aids e HIV, doença fodida do caramba, que infestou o Carandiru e o resto do mundo. Doutorzão veio me elogiá, disse que eu pégo umas veia que dá gosto... Pô, também pudera... Quem já

injetou cocaína no maior escurão, com agulha sem ponta, lavada na chuva do telhado, é até covardia catá sangue com aquele material todo nos conforme do doutor, descartável e tudo mais... Eu até ensinei pro doutorzão bam-bam-bam: ó, se as veia num tivé jeito mesmo, de jeito maneira, então, ó, tem uns vasinho aqui no cotovelo que dá o maior pé... *(mostra no cotovelo)* *(pausa curta)*

E palavra difícil? Palavra difícil é o que não falta na boca do doutorzão bam-bam-bam: ecsema, antiviral, botulismo, abscesso, dispnéico, sudorese, dermatite... Decorei todas, que eu sou foda. E depois tem outra: o doutor tem minha ficha corrida, percebeu minhas "habilidade". Sabe que o Edelsão-aqui, pra encobrir os roubo de carro na fronteira do Paraguai, minha atividade-primeira, me disfarcei de médico-doutor, até com consultório, placa na porta, receituário e CRM... Médico vive trocando de carro toda hora, toda semana um possante novo, então quem é que podia desconfiar? E depois tem outra: o

Edelsão aqui salvou vidas, sim senhor! *(fala com orgulho)* Foi uma vida só, tá bom, mas de criança. Eu num canso de contar essa história. É o meu currículo, melhor do que o de muito doutor-estudado, que só sabe enganar com placebo. *(riso)* Eu tava lá disfarçando no meu consultório-montado e dois polícia bate na porta. "Tô ferrado", eu pensei. Meti o chumbo quente na cintura e abri a porta. Os dois PM bundão tinham ido pedir ajuda, que o médico do posto de saúde tinha faltado e tinha uma menina passando muito mal. Respirei fundo de alívio e quase que dei na vista. "Oh, uma criança! Vamos já para lá! Vou apenas pegar meu 'estetoscópico!'" Escorreguei na palavra estetoscópico, mas, com aqueles dois PM babaca na minha frente, não tinha perigo nenhum. E depois tem outra: eu nem tinha estetoscópico... Lá no posto, botei os "olho" na menina e já veio a vó choramingando que a netinha tava com uma dor de cabeça de arrebetá. Criança com cefaléia? Que troço esquisito, fui logo matutando, que

batata!
eu sou foda. Pus as mão no pescoço da menina e tentei encostar o queixo dela no peito *(faz demonstração disso nele mesmo, enquanto fala)*. A pirralha berrou de dor e eu berrei em cima: Rigidez de nuca!!!! Foi um grito meio bandeiroso, a véia arregalou os olho na minha frente e quase caiu pra trás... Médico costuma falar tudo baixinho, calminho, então diminuí a voz e mandei ver no diagnóstico-batata: *(fala baixo, calmo, juntando as mãos)* "Isso é meningite, minha senhora. Leva a princesinha pra Capital que aqui não tem condições." Nisso chega o médico de verdade do posto e eu vou é fechando o bico, que num sou trouxa... O tipo esquisito olhou a garganta da menina, disse a palavra a-mi-dalí-te, como se tivesse soltando um peido, e receitou Keflex de seis em seis horas. Eu já tava lá na rua, saída pela direita!, quando a avó me bateu nas costas. Eu repeti: *(volta ao tom baixo e calmo)* "Leva a princesinha pra Capital". Não deu dois dias e vieram me contar que a menina tinha meningite bacteriana

(fala o nome da doença com orgulho, de boca aberta) e já tava bem tratada sem risco de vida. Ganhei fama no bairro, justo eu que só tava ali querendo me esconder na roupa branca, pra poder roubá e vendê carro.

Êta mundo que roda... É volta atrás de volta... e agora eu tô aqui, aprendiz de bam-bam-bam, aprendendo que placebo não é remédio nem doença... E depois tem outra, eu até já avisei o doutorzão e ele ficou com um jeito de que se orgulhou de mim: terminando a minha pena, eu quero mais é montar de novo meu próprio consultório, é, num lugarzinho simples e viver tranqüilo, cuidando dos meus próprios pacientes, salvando mais e mais vidas... Ah, eu não vejo a hora!!!

Transição 7

Entrada-solo de Zé da Casa Verde, tentando fumar um cigarro de maconha.

Handwritten:
 Xangô
 N. Srta Achiropita.

LOCUÇÃO – Kenedy Batista dos Santos, dirija-se à entrada do pavilhão. Kenedy Batista dos Santos, dirija-se à entrada do pavilhão.

ZÉ DA CASA VERDE – Ô lôco, meu, esse aí sou eu.

LOCUÇÃO – Kenedy Batista dos Santos, dirija-se à entrada do pavilhão.

ZÉ DA CASA VERDE – Puta que o pariu, tão me chamando já. E agora? Tô ferrado.

ZÉ DA CASA VERDE – Tá bom, tá bom, já vou. Kenedy sou eu, já ouvi, porra. Pó pará, meu. Será que vai ser esse inferno em todo dia de visita? Por que não chama logo pelo Zé da Casa Verde? Que porra é essa de me lembrar, no microfone, pra toda malandragem ouvir, que aquele bosta do meu pai, com mania de grandeza, foi dar pro negão aqui um nome de presidente lá dos estrangeiro? Pó pára, pó pára. (*o alto-falante silencia, como se tivesse obedecido*) Presidente fodido, que morreu matado, estrebuchado por um pistoleiro... Combinava mais então era ter me dado o nome do pistoleiro, que aquele sim devia ser dos bom, profissional, acabou com a alegria do meu xará com um só tiro...^{sem} Orra meu... Que que eu faço? Qual das duas será que veio? Ai, minha nossa senhora da Achiropita,^{eu} me ajuda. Num deixa as duas vir no mesmo dia, num deixa, minha santa. Qual será das duas que chegou primeiro? Eu vou lá. Tão chamando e eu vou lá.

LOCUÇÃO – Kenedy Batista dos Santos, dirija-se à entrada do pavilhão.

ZÉ DA CASA VERDE – Cambada de funça incompetente. (*berra pela janelinha da porta da cela:*) Tô aqui, seus merda! Vem abrir meu barraco, vem, vem me destrancar que aí o Kenedy sai pra ver as visita! (*pausa*) (*começa a rir por ter falado o próprio nome*) Kenedy... Que que meu pai tinha na cabeça? O cara num enxergava um palmo diante do nariz... Todo metido a certinho, o coitado. (*com rai-va repentina:*) Isso me irritava, se ele soubesse como me aporrinhava... Tinha vontade que ele ainda vivesse pra eu contar pra ele que aquelas rosquinha doce que eu levava pra casa todo dia, na hora de acordar, era tudo roubada das padaria dessa cidade podre. Eu saía dos baile, na madrugada, cara cheia, e os padeiro tavam lá buscando pão quente do forno pra encher as prateleira, era quando eu aproveitava e dava o bote. "Moleque amoroso", dizia meu pai. No cu, peru.

Amoroso... Eu fazia era de birra, pro pai comer pão roubado... prum dia o pai perceber que esse lance de honestidade não tá com nada... Mas o véio nunca percebeu porra nenhuma... Nada de nada. (pausa) Bosta, e eu aqui falando, falando, eu tenho que ir logo pras essas visita... Que que eu faço se for as duas, hein minha santa Achropita? Se alguma me encher o saco, dou é porrada e mando as duas vagabunda calá a boca, que o macho sou eu e num vou é passar humilhação no meio da malandragem, ainda mais com o pátio cheio das visitas. (pausa) Não, vagabunda elas num são. Ôrra, meu, num posso dizer isso das minhas duas muié. A Valda é trabalhadeira, auxiliar de repartição na prefeitura, e toma conta dos quatro garoto que nós pós no mundo. A Maria Luíza, pô, a Maria Luíza... (suspira) Essa mulata danada dá um duro na tecelagem e cria nossos três filho com o maior carinho... Bosta, e eu tive que cair justo num flagrante naquele mixo de assalto na sapataria da Voluntários... Maió

uruca daquele sapateiro fedido... Tanto que eu já roubei nessa vida, tanto, tanto... Traficá nunca foi comigo, tá lôco, meu... Nunca me dei com traficante, é tudo cara safado, vendido pros polícia, eles molha as mão dos PM pra conseguir se safá... Traficante se entende com PM. Ladrão, só com ladrão. É entrar num banco, pegar todos de surpresa e fugir com os malote. A polícia que corra atrás do prejuízo... Se vier atrás de mim, querendo atirar, eu mato, como já fiz muito, ^{segundo a mãe} se fiz. Que tenho duas família me esperando... Tanto que já roubei nessa vida... e fui cair justo agora, naquela sapataria chulé. É foda, meu. Qual será das duas que veio primeiro me visitá? Valda tava um tesouro no dia que eu bati os olho nela pela primeira vez naquele baile. ^{Música} Tava lá, dançando com aquele panacão, que dizia que era o namorado dela. Num senti a menor firmeza no cidadão. Saf dançando com a Valda e meus pensamento já ia longe. Eu, negão, ela branquinha, branquinha, e nossos filhos iam poder ter várias cores, cada

um nascendo numa tonalidade diferente... Virei pra Valda e cantei a jogada: "Avisa na tua casa que amanhã eu vou pedir tua mão em casamento!". (rindo) Ela arregalou os olhos, nunca vou esquecer disso, nunquinha. Cumpri o dito. Tava lá no dia seguinte, mas na esquina da casa tava quem? Quem? O boiolão, o tal que se dizia namorado daquela que já era a MINHA Valda. E veio ele gagaguejando, querendo tirar uma de rival comigo, rapaz, vê se pode... Dei logo três tiro na direção do panaca. Ele saiu correndo e até deixou uma das botina prá trás. Se gostasse da Valda que nem eu, tinha ficado prá enfrentá o perigo... A família não gostou nada, nada do negão aqui. Era gente bem, de Santana, o pai dizendo que a filha não casava nem morta com um negão da malandragem que nem eu. Quando me chamou de mela-cueca, aí o sangue ferveu, tá pensando o quê, careca? Subi na mesa da sala, levantei a arma prá cima e cantei de galo: "Cala a boca todo mundo, senão eu mato um por

um!". Aí prendi no banheiro a família todinha da minha Valda, ôrra meu, e sai com ela pela porta afora, minha mão preta no algodão da mão dela... Não deu outra: os filho foram nascendo, cada um numa tonalidade de cor... ^{nonny} Aahhh, se ela tiver aí fora com meus quatro ^{se} filhote colorido, vai ser a maió felicidade... Se bem que a Maria Luíza é mais bem capaz de ser a primeira... Tava lá o mau pedaço, sambando na quadra da Império da Casa Verde, a passista, quando eu decidi que ela tinha de ser minha também. Cai de quatro por aquele sorriso que iluminava a quadra inteira... Prometi roubar todos os bancos do mundo pra cobrir ela de conforto, minha Maria Luíza, rainha de ébano... Ainda teve toda a paciência de ser a outra na minha vida, maió nobreza, valeu? Dignidade chegou lá na Maria Luíza e parou... Ainda que a coitada passou aquela humilhação toda no carnaval do ano passado, em plena avenida, a Valda chegando e armando o barraco pra cima dela, uma zorra, detesto muié histórica, tenho von-

tade de sair atirando... Mas dei foi uma pá de coronhada na cabeça de cada uma das duas e acabei sambando sozinho a noite inteira, com fantasia de guerreiro xangô... Puta que o pariu, se a cena se repete aqui no pátio desse Carandiru mal falado, eu tô fodido e mal pago... Bosta, bosta... que que eu faço? Só se eu partir logo pra tentá um entendimento. Conversa daqui, conversa dali... Elas têm que entender que não dá pra eu partir meu coração no meio... Eu queria mesmo era juntar as duas família... Aquela filharada brincando junto no Parque do Carmo... Valda e Maria Luíza feito duas comadre, no maicô e Madamê... E eu sustentando o casamento com meus assalto bem organizado, sem vacilo e sem me envolver com traficante nenhum, que esses dessa laia nunca vão prestar... Vai ser assim um dia... Quando eu sair daqui, vai ser assim... Na mesma casa, na santa paz de minha Nossa Senhora de Achropita, minhas duas esposa e meus sete neguinho... Deixa só eu sair daqui... Deixa só... *Samba*

LOCUÇÃO – Kenedy Batista dos Santos, dirija-se à entrada do pavilhão! Kenedy Batista dos Santos, dirija-se à entrada do pavilhão... (*fim da cena*)

Transição 8

DADÁ – Cena 9, Veronique de Milus.

VERONIQUE – (Depois de dublar Gal Gosta em
"Índia" no banheiro da cela) Eu sabia que ia
dar certo, eu sabia! Cambada de bofe cagão!
Tudo metido a valente, mas comendo na mão
da mamãezinha aqui... Com Veronique nin-
guém pode... Batom... Perfume francês... Meia
de seda... Sutiã meia taça... Onde esses ma-
landro conseguiram comprar isso? (riso) Meus
baseado... Colares... Brincos... Anéis... Pulsei-
ras... Ai, se meu irmãozinho filho-da-puta me
visse agora, assim poderosa, controlando esse
monte de bofe aqui na Penitenciária do
Carandiru, pensa que é pouca porcaria, a

maior penitenciária do Brasil, te contei, não? (*triste*) Tanta sova que eu levei do macho nojento que é meu irmão... Vergonha de mim? Vergonha do irmão viadinho, é? Pois olha onde você tá, seu fudido, pai de família, corno cego, cursilista, dono de bar de favela, cuidando de bêbado porco, vendendo caninha suja fiado, que o bando de infeliz que vai naquela biboca num tem nem onde cair morto... E o maninho viado aqui, euzinha, a Veronique, sim, com muito orgulho, ganhando presente dos macho mais perigoso desse País, bem-tratada, paparicada, a-do-rada.... Que eu tenho é cabeça que funciona também, e não só o rabo, não, maninho... Tenho é muito orgulho desse silicone comprado em loja de cimento, sim, que é o que eu podia na ocasião. E daí ??? Que eu sou é muito macha pra agüentá as pior dor que existe nesse mundo... Mas também tenho tutano, que eu penso, penso, penso, armo a jogada toda e os bofe vem comer na minha mão... O quê? Nota dez pra mim, queridinho.

Que eu me saí bem na vida. Antes ser uma bicha esperta do Carandiru do que loura-burra nas esquina da Cidade Universitária, eu, hein... Imagina, esse amontoado de homem junto, todos com cara de mau, ai... (*suspira*), tudo bandido com cicatriz pelos peito, pagando pena-de-vida-perpétua. Tem mais é que saber levar vantagem num paraíso desses. Os ladrão precisa da gente nesta pocilga, é muito homem fechado, sem aquela coisa feminina pra dar apoio... Eu escuto, dou conselho, faço carinho, depois eles me agradam: um maço aqui, um bombom ali, uma jóia... O negócio é ser solteira, o quê?, num sou tapada... Casar na cadeia, pra quê?!! Tem hora que a gente dá por uma lata de óleo, tem hora que dá por um bom pedaço de frango... tem hora que se arregaçá toda por uma pedrinha de craque, ai, que fissura... Ah, e tem hora que a gente dá mesmo porque gosta, ué, e daí? Tamo aqui mesmo sem fazer nada, sem sabê direito até quando, nem porque viêmo pará aqui, sem matá, sem roubá,

só porque é bicha, só porque um dia resolve encher os peito, meter a saia agarrada e sair pras esquina... Pronto, baixa os polícia e a gente vira "elemento perigoso"... Ai, que nojo! Elemento é o cu deles, que às vezes a gente tem de comer também, te contei, não? Empáfia... Gentinha... Levam a gente primeiro pros distrito e depois traz pra cá... Vem com um papo de Raimundo da Silva, natural de Caculé, Bahia. No cu... Eu sou Veronique, meu nome é Ve-ro-ni-que de Millus... Imagina, a gente não é revoltada como esses ladrão, que mata até amigo... Tem muita competição, isso sim, porque uma quer ser mais que a outra... Tudo vaca com mania de grandeza... Devido a isso que dá essas briga mara-vi-lhosa, de rolá no chão e arrancar cabelo. Mas sair matando, credo... (*volta a mexer nos presentes*) Eu sou é chique, queridinha. Chique! O escroto do meu irmão-chulé tinha de me ver aqui, por cima da carne seca. Tenho convite pra morá em qualqué pavilhão... Não sou qualqué fubá da Zona Leste... E

muito assassino de gangue já foi se espreme no chão gelado a noite inteira e me deixou dormindo na cama dele. Ó, perdi a conta... E agora esse meu Natal fora de época... Êta papai-noel que me atendeu... Num foi um só, não... Uma gangue de papai-noel, se eu pudesse dá o nome deles... (*rindo*) Mas essa é minha arma, ô, se é... (*fala amarga*) Num preciso de cano quente mocosado na cela, nem bicuda afiada enterrada no piso falso, eu, hein? Minhas arma são outras... Armas de Veronique... (*gargalhando e jogando os presentes pro alto*) Foi só anunciá, bem alto, pra toda galeria ouvir: (*grita na direção da porta da cela, dando ênfase nas últimas sílabas, como uma fala cantada*) VERÔ TÁ QUERENDO, VERÔ TÁ TRISTI-NHÁ, VERÔ QUER PASSAR UM NATAL BEM FELI-ÍZ. Pronto. Bastou. Me encheram de mimo. Foi só pedir com jeitinho... Se Veronique quiser, faz nevar no Carandiru. Quer ver? Neve!!! Neve no Carandiru!!! (*neva*) Veronique é muito amada... Irmão escroto de Veronique tem que

saber... Veronique é querida... Se Veronique tá nervosa, tem que acalmá Veronique... Se não ela conta tudo o que certos malandro pede pra ela fazê neles... Conta, sim... Duvida?... Conta, sim... Reputação de malandro, ó, vai tudo pro esgoto... Veronique é muito amada... Irmão escroto de Veronique tem que saber... Veronique é muito querida... Tem que acalmá a Veronique... Tem que acalmá... Chegou o Natal... o Natal de Veronique...
(Blecaute, fim da cena)

Transição 9

DADÁ – Isaías, capítulo 9, versículo 6, cena 10:
Valente.

VALENTE – A valentia tá no meu sangue. No começo, eu tinha um pouco de medo das coisas, mas nunca assim aquele medo-medo mesmo, de paralisar o cidadão na vida. Era só um medo assim receoso, um receio assim meio medroso. Eu tinha recentinho chegado do Paraná com os meus velhos crentes e fomo morá com um primo na periferia de Guarulhos. Então é justinho aí que entra aquele medo receado que eu tinha de antes, que eu ficava cabreiro de andar sozinho pelas rua, podia dar com algum ladrão pela frente, ouvia muitas história de São Paulo, sabe como é que é... Mas foi só. Durou pouco esse

tipo assim meio disfarçado de cagaço. Loguinho, num demorou muito, não, e eu já tava com as más companhia. Me chafurdei com a corja mais suja de Guarulhos. Fui abandonando meu primo, meus dois velho e, quando vi, eu já tava na coca, cheirando todas, o serviço já tinha ido pras cucuias e saí assaltando. Daí pra matar gente foi só um pulinho, e bem do pequenininho. Sabe como é que é... Tem pessoas que a gente conversa com ela, assim, ou vai fazer um trabalho junto, mas a gente não gosta dela. Não adianta, não vai com a cara. Um espírito com o outro não bate de jeito nenhum. Então, pra quem já tá na vida do crime, matar ela é que nem beber um copo d'água... Foi então que eu recebi um convite. *(barulho de trovão)* Um convite do Salviano. Cheio de uma ciúmeira doída, ele queria que eu e ele matasse junto o PM que tinha transado a dona dele. Eu topei no ato. Esperamo o tal polícia no ponto de ônibus e demos oito tiros no cara. Depois do serviço feito, o Salviano acabou se enranchando com uma moleca de uns 16 anos só, a menina. A outra, aquela pri-

meira, a tal dona do PM, num se agüentou de tanto orgulho ferido, foi pro distrito e entregou nós dois, eu e o Salviano, abrindo pros hóme que a gente é que tinha liquidado com aquele PM dos oito furo... Os sacanas chegaram em casa e eu tava dormindo, foi manha me pegá e me trazê pra cá, eu num esperava de jeito nenhum cair desse jeito, dedurado por uma vingança de mulher à toa, Deus que me perdoe... Sofri dez dia no pau-de-arara, meia hora por dia... E tinha dia que me penduravam duas vezes... Queriam que eu confessasse muito mais do que eu tinha feito. Apanhei, mas assinei só os pecado que eu cometi, nenhuma bala a mais nem a menos... quer dizer, deixei de fora quatro homicídio, que eu achei melhor guardar esses pra mim mesmo, nosso senhor Jesus Cristo que me perdoe. A pena começou com 18 anos, mas teve outro júri um tempo depois, e aí resolveram somar mais 112... No total, minha sentença é de 130 anos e nove meses... Já abati um pouco. Mas foi me dando uma revolta, uma canseira, um vazio de não ter nem mais o que pensá,

e aí eu fiz de tudo pra sair lá do Cinco e vim aqui pro Pavilhão Nove... que eu queria mesmo era aparentar que eu era bandido dos mais perigoso, pros outros malandro me respeitá, tê medo de mim do jeito que eu tinha deles quando eu vim pra essa cidade... Eu comecei a afinar que a minha vida não tinha mais jeito, já que era pena de 130, já que tinha de morrer na cadeia, não custava que fosse logo. Se tinha que ser esse o meu destino, que sêsse... Mas foi aí que veio um dia de chuva... Um dia que nem hoje... Escuro, molhado, barulhento... Um dia pesado... Eu tava lá embaixo, no térreo do Nove, perto da capela, pra me abrigar da chuarada que despencou bem na hora que eu fui andar lá embaixo... Foi lá que eu ouvi a voz... Ouvi, sem querer, uma pregação de pastor. *(Voz)* "Você que vive na vida emada, Deus tem um plano pra você." Começou assim, parecendo uma propaganda... mas já era uma figada... *(Voz)* "Venha hoje para Jesus, que amanhã pode ser tarde... Não importa se é bandido, quantos matou, não importa, Jesus Cristo faz questão de perdoar você com todos os seus

pecados... Venha hoje para Jesus... Era uma figada atrás da outra, foi me dando uns sintoma de gastura, garganta seca, umas pontada na espinha... Era como se alguém tivesse me puxando, me empurrando... *(Voz)* "Venha hoje para Jesus. Isaías, capítulo 9, versículo 6: Jesus Cristo é o conselheiro, é o Deus forte, o Pai da Eternidade, o Príncipe da Paz..." *(pausa)* Príncipe da paz... *(Voz)* "Venha, Jesus Cristo faz questão de perdoar você com todos os seus pecados, te tirar das trevas e fazer uma obra nova na sua vida. Obra nova... Eu fui me aproximando daquele pastor, embaixo da chuva... Foi quando eu pensei pela primeira vez: é o Espírito Santo falando pela boca desse pregador de cadeia... *(grita, exaltado, como o pastor)* "Quem quer aceitar Jesus? Quem quer levanta a mão!" A cara daquele homem tava mudada. Ele levantou meu braço, eu senti. Suas veia saltavam pelo pescoço, seus olhos cuspiam fogo na minha direção... Eu fui... Fui para o Príncipe da Paz... Um punhal frio tava rasgando meu peito, eu senti... O pastor levantou meu braço e eu vim pra Jesus. *(barulho de*

trouvão, cai de joelhos) Me arrependi dos crime, da raparigagem, das maldade todas. E chorei feito nenê no colo da mãe... Mas teve uns malandro, adoradores de Satanás (*bate na boca*), que num acreditaram na minha fé repentina. Eu mesmo duvidei dela, depois que passou aquele estado de transe no dia de chuva. Mas a coisa veio forte, pegou e ficou... aqui dentro... Uns malandro, que não são nossos irmãos temente a Deus, tão me perseguindo... (*revira os olhos, procurando, aperta a Bíblia e olha na direção da porta da cela*) São uns espírito entrevado, que vivem me ameaçando pelos corredor. Então, começou a acontecer de novo: eu voltei a ter medo, quer dizer, assim-assim, não é medo-medo, que eu agora eu tenho Jesus e meu batismo é de Valente... Mas é que eu podia sair aqui do Nove enquanto é tempo e escapar dessas ameaça de neguinho que me acha 171 e pensa que eu tô representando o crente, fazendo papel de ovelhinha de rebanho, só pra me proteger de algum juramento de morte do pavilhão. Cambada, não é nada disso... Jesus Cristo que

me perdoe... Ele vai me tirar do Nove, eu sei que vai... Ele vai me livrar do medo, que meu nome é Valente... Hoje, eu posso dizer, seguro de mim, que eu sinto Deus operando na minha existência, sim. Aqui tem grade, tem muralha, não dá pra fugir, mas a gente olha um pedaço que seja de céu e vê Deus, sente a presença dele, enche o coração de paz. Um pedaço de céu já chega... e aí é só orar, orar com força, concentrado, que eu nunca fui de conversa, ainda mais conversa sem serventia... Tem que fazer? Então vamo fazê é logo... e com o máximo de devoção que conseguir, pra um dia ir embora desse lugar maligno... escuro, molhado, barulhento, pesado... Um dia, nosso senhor Jesus Cristo vai me levar daqui e eu sinto que vai ser logo... Sem medo... Eu não vou mais ter medo... que meu nome... é Valente...

Transição 10

DADÁ – Salmo 91: Cena Final.

DADÁ – Podia sobrar para minha pessoa, perfeitamente podia, podia sim senhor, ô se podia... Inda mais que eu não tinha lido aquele bendito salmo... Garanti meu lado com a minha bicuda tinindo, que eu desentoquei do xadrez pra lá de rapidinho. Bateu no meu presságio de que aquilo não ia acabar legal. Num ia mesmo... Cento e onze o caralho, caíram mais de duzentos e cinqüenta... Os pau e cano de ferro começaram a cantar bonito e a depredar a carceragem. Lindo, lindo. Numa dessa que muito prontuário criminal podia ser destruído, sumido, rasgado, quei-

mado... malandro sempre tem essa esperança... O alvoroço ia tomando vulto e virando coisa de protesto contra nossa melhoria, que o ambiente já não vinha do melhor, muitos mano querendo transferência que não saía, cara com a Colônia assinada, pena vencida e nada de liberar o infeliz, fora as visitas que eram um pinguinho só de tempo e babau, já era... Virou um berreiro infernal, cada um gritava seu querer, seus direito, suas vontade, bosta de vida, bosta de vidaaaaa, eu quero mataaaaaaaaá, eu ladro e mordo, falo. Foi aí que eu olhei e vi pela janela da cela... eu olhei e vi... Puta que pariu, minha mãe... eu olhei e vi... Era um pelotão de ninjas enfileirados... eu vi... Pelotão de choque tava lá enfileirado na porta do Nove, eu vi as máscara de ninja cobrindo os rosto, eu vi os escudo (*pausa*), eu vi as metralhadora (*pausa*), eu vi a cachorrada (*pausa*). Fodeu. Entra todo mundo no xadrez que nós vamos invadir! Fodeu. Fodeu, fodeu, fodeu, ai meu saco, fodeu, ai meu salmo 91, que porra é essa

máscara de ninja

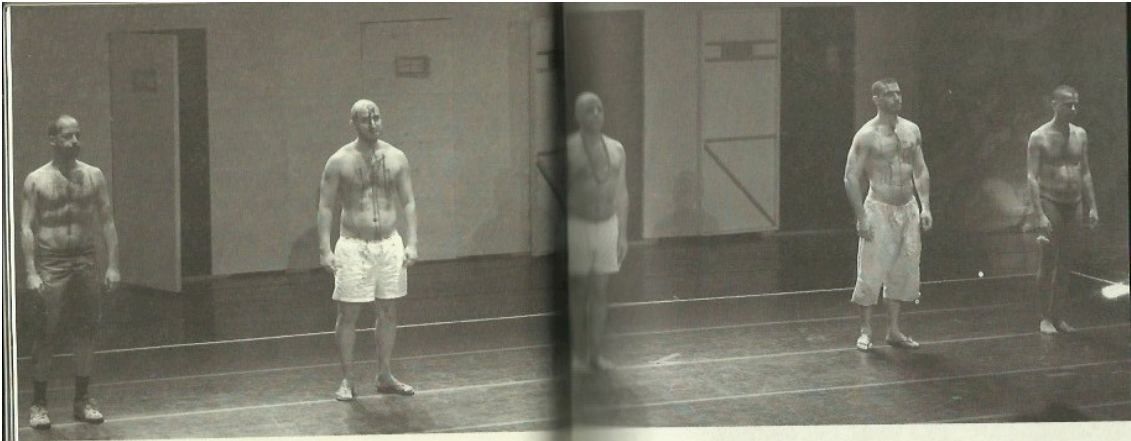
que vai começar? (*repete a frase do PM, agora do seu jeito.*) "Entra todo mundo aí que nós vai invadir!". (*pausa curta*) A gente pode ser tudo, ignorante, ladrão, malandro, mas burro não. Ninguém gosta de morrer. Se os homem manda entrar, a gente se entoca... na maior... Que eles vem calçado nas armas, com aqueles coturno... e a cachorrada.... A coisa começou meio sinistra: aquelas máscara de ninja, só o olho aparecendo, os latido de cachorro e ainda, pra completá, que veio baixando de mansinho um helicóptero, com um cano pra fora... Que porra era aquela? Filme de guerra? Cena de Kojak? Hollywood no Carandiru? Vocês não chamaram? Não pediram a morte? (*pausa*) É... a morte tava entrando pela galeria... (*termina a frase, dita em tom solene, e faz um gesto de reverência, tipo abrindo passagem. Depois, repete.*) Que porra é essa? Salmo 91, salmo 91, salmo 91... Bosta, bosta, bosta. Só fui perceber que tava vivo quando senti um quente pingando nas costas. Na hora, até pensei que fosse sangue

MORREM AQUI

meu... Que nada. Corpo fechado... num falei? Num disse que escapei de seis furo do justiceiro de Carapicuíba? Olhei pros parceiro do xadrez, tudo esfumaçado, furado de bala, pondo sangue pela boca. Salmo 91? Ha!Ha!Ha. Quem está vivo, levanta, tira a roupa e sai pelado! Corre! Corre! Fui que fui, no sufoco, que remédio. Levei paulada nas costas e pontapé nas pernas. Fodeu. Quando chego na gaiola, antes da escada, um putu de um PM soltou um pastor preto na minha direção, que veio feito fera, o cão. Veio um chute não sei de onde, um chutaço de coturno, que me desequilibrou naquela porra de escada lambuzada de óleo... Levanta, vagabundo, mão na cabeça! (*tira as mãos de baixo e leva para a cabeça*) Fodeu. Os policias escolheram entre a gente que sobreviveu, aqueles que tinham de carregar e empilhar no térreo as carcaça dos que morreram. Entrei no grupo, puta que pariu. Tudo depressa, com os polícia dando pilha, apavorando, ameaçando. Nesse afobamento,

sempre pelo

quando fomo ver, tava uma bagunça de corpos, uns com a cabeça prum lado, outros pro outro. Um festival de pernas e mãos desencontradas naquela pilha cheirando a carniça e pólvora (*imita o policial*) "Pode empilhar isso direito, seus vagabundos!" No que o PM se virou para dar bronca, eu, ó, me fingi de apagado e caí mortinho perto de um dos monte. Cento e onze o caralho! Tinha muito mais! (*emocionado*) Tavam lá, estuporado, empilhado feito lixo: (*vai falando os nomes devagar, solene, é quando o público relaciona os personagens de todas as cenas anteriores com as vítimas do massacre*) o juiz Bolacha, encarregado-geral, com muito orgulho, sem chance... O enfermeiro Edelho... O Nego Preto e o filho dele, os dois agarradinho, grudado um no outro, que a gente teve de apartá os cadáver... O Charutão, marmanjo que morreu com o nome da nega Rosirene na boca... O Zé da Casa Verde, Kenedy Batista dos Santos, que deixou duas viúva... O Véio Valdo, que pensava que ia



morrê de doença... Veronique... Margô Suely... Zizi Marli...o brucutu do Santão...o crente do Valente... E mais, muito mais... Cêto e onze o caralho! Naquele dia, o dia do massacre, antes de voltar pra cela, seguido de perto pelos cano das metranca e pisando em sangue durante todo o trajeto, eu quis saber feito louco o que tanto tava escrito naquele bendito salmo 91 da minha mãe. Bendito ou maldito, eu num sabia... Cadê o salmo? Cadê?

TODOS (*ou uma gravação em off*) – Mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará à tua tenda, mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará à tua tenda etc., etc., etc.

FIM

O melhor do homem

De Carlota Zimmerman

CENA 1

(UMA CELA DE PRISAO. DEAN E SKYLER ESTÃO FAZENDO CENAS, REPRESENTANDO. DEAN FAZ O GÊNERO SEXY E PROVOCANTE. SKYLER FAZ O GÊNERO ARROGANTE, INTIMIDADOR, TIPO “CHARMOSO AGRESSIVO”)

(FAZENDO CENA. OS DOIS HOMENS SE ENTREOLHAM)

SKYLER – Alô, alô, alô, princesa. Vem cá um pouquinho que eu quero perguntar uma coisa para você.

DEAN (*SEDUTOR*) – Não, agora não dá. Sabe, eu tenho de ir para casa.

SKYLER – Aaahhh, gatinha, não foge não. Eu só quero... Ei, escuta...

DEAN – O que? (*RISINHO DE ADOLESCENTE DÉBIL MENTAL*) O que você quer? Eu não tenho o dia inteiro para perder, sabe?

SKYLER – Olha, gatinha, eu não quero ficar gritando as coisas para você, aí tão longe. Chega um pouco mais perto. Isso! Deixa eu cheirar a sua nuca, fofinha. Eu quero sentir o seu perfume.

DEAN (*PROVOCANTE*) – Eu não estou usando nenhum.

SKYLER – Ah, então é por isso que você está cheirando tão gostoso? Aaahhh, agora você não me escapa

mais. Senta aqui e vamos conversar um pouco, bonequinha. **DEAN** (*RECUSANDO DOCEMENTE*) – Não, me larga...

SKYLER (*CHARMOSO, MAS FIRME*) – Não.

DEAN – Poxa, cara, isso...

SKYLER – Desculpa, paixão, agora você é minha. **DEAN** – O que? Escuta!

SKYLER – Nós vamos para o meu apartamento. **DEAN** – Não, de jeito nenhum!

SKYLER (*GENTILMENTE*) – Shshshsh! Toma cuidado, eu tenho uma pistola.

DEAN (*GAGUEJANDO, COM A BOCA SECA, FAZENDO O GÊNERO FALSA ASSUSTADA*) – O que é que você vai

fazer comigo?

SKYLER – Você agora é minha... E eu vou beijar você todinha.

DEAN (*MISTO DE DUVIDA E ESPANTO*) – Mas... Eu nem sei como é que você se chama... Eu nem sei seu nome...

SKYLER (*SEDUTORAMENTE*) – Me chama do que você quiser. Me chama de gostoso.

(*DEAN FAZ POSE PARA RECEBER UM BEIJO. SKYLER O REJEITA. ZANGADO, DEAN SE AFASTA – MUDAM DE*

ATITUDE)

DEAN (*MISTO DE RECATADO E PROVOCANTE, SEM ESTAR REALMENTE RECLAMANDO*) – Por que eu tenho de ser

a garota?
SKYLER – Porque as suas pernas são mais gostosas do que as minhas. Agora pára de falar e faz a cena!

(PAUSA). Pronto?

DEAN – Espera um pouco – onde é que a gente está?

SKYLER (*EXCITADO*) – Em Manhattan, coração. Na Times Square. O lugar onde as coisas acontecem. É um dia de verão. Está sentindo o calor?

DEAN (*IMPASSÍVEL, SORRINDO LIGEIRAMENTE*) – Vamos nessa! **DEAN** –

Vá se foder!
SKYLER – Ei, calma! Eu te amo.

DEAN – Não fala besteira. Cala essa boca.

SKYLER – Poxa, será que você nunca consegue falar nada a sério?

DEAN – Sério pra quê? Pra que toda essa babaquice? Tudo isso que você está dizendo não tem a menor

importância.

SKYLER – Eu estou tentando te dizer uma coisa que é verdade: que eu te amo... Que eu vou passar o resto da minha vida com você...

DEAN – Oh, que palavras tão bonitas, tão solenes. Você não se importa comigo a mínima, cara! A única coisa em que você está interessado é na minha bunda.

SKYLER – Grande descoberta, ó gênio, grande descoberta! E para que é que você acha que servem esses nossos jogos? Porra, viado, para de reclamar. Você gosta desses jogos, cara – a sua vida inteira foi feita desses jogos.

DEAN – Ah, é com esse papo que você canta as suas mulheres? Diz pra mim. Ó Garanhão, ó Paquerador de Subúrbio, como é que você fatura as suas garotas, hein? Você entra com umas conversas de compromisso a sério, que acha que já está na hora de pensar em se casar, e todas aquelas babaquices? De vez em quando um ramo de flores, ou uma caixa de chocolates? Ou é a pistola que você tem no meio das pernas que põe elas de joelhos?

SKYLER – Tai, sabe que eu até que gosto de ver mulheres ajoelhadas? Eu gosto delas nessa posição.

DEAN – Aaahhh, então deixa ver se eu entendi bem. Quer dizer que você gosta de mulheres ajoelhadas e de homens com a cara para baixo e a bunda para cima. É isso? Porra... Maravilha! Sabe do que mais, Sky. Vai se foder, tá legal, porque esse jogo acabou.

SKYLER – Ah, é? Pelo menos, bem que você podia dar um sorriso para mim, né? Ajuda o tempo a passar mais depressa.

DEAN – Eu não sou um cachorrinho amestrado. Eu não fico pulando cada vez que você sopra o seu apito.

(UMA DAS MÃOS DE SKYLER SE FECHA EM TORNO DO PESCOÇO DE DEAN)

SKYLER – Ainda não... Ainda não...

CENA 2

(SKYLER OBSERVA DEAN, QUE ESTÁ LANGUIDAMENTE CANTAROLANDO UM CANÇÃO)

SKYLER – Você tem um cigarro?

DEAN – No meu bolso *(SKYLER SE POSTA EM FRENTE DE DEAN, ENQUANTO ENFIA A MÃO NO BOLSO DIANTEIRO*

DAS CALÇAS DE DEAN). Isso não é meu bolso, Mickey Mouse. **SKYLER** *(SORRISO DE ESPERTO)* – Eu sei, irmãozinho. **DEAN** – Solta.

SKYLER – Vamos fazer uma brincadeira?

DEAN – Sabe que eu não me lembro mais direito como é que se joga amarelinha?

SKYLER – Porra, cara, parece que você não entende! O que eu estou querendo dizer...

DEAN – Eu sei o que você está querendo dizer.

SKYLER – Eu quero transar com você.

DEAN *(SE AFASTANDO)* – Olha, boneco, o negocio é o seguinte: se escorregar alguma coisa, até que eu topo.

SKYLER – Não entendi. Como assim?

DEAN – Isso quer dizer que ou você solta uma grana, ou não fica enchendo o meu saco. **SKYLER** – E o que é que você vai fazer com dinheiro aqui?

DEAN – Sinto muito, mas no fundo, no fundo, eu sou um puta dum capitalista. Por isso, eu não vejo porque, de repente, só porque eu estou na prisão, eu tenho de virar socialista e começa a me confraternizar com todo mundo.

SKYLER – Eu não tenho dinheiro nenhum.

DEAN – Então, tchau.

SKYLER – Mas eu tenho você, meu tesouro, daí...

DEAN *(COM ESCÁRNIO, ZOMBANDO)* – Qual é? Está pensando que este corpo aqui é algum bazar de caridade?

SKYLER – Olha, cara, o que eu estou te pedindo não tem nada de difícil. Só estou pedindo para você tirar as calças e deitar na cama. Isso não é drama nenhum, porra. Você já fez isso milhares de vezes.

DEAN – Claro, cara. Já que você me pede com tanto jeito... (*PULA EM SKYLER, FURIOSO*). Seu filho da puta! Você pensa que eu estou aqui para servir você? “Oh, o Sky está com fome? Xiiii, eu acho que hoje eu vou ficar sem almoço. Ah, ele está com tesão? Porra, eu tenho de dar um jeito de quebrar o galho dele!”. Vai se foder, Sky. Bota uma coisa nessa porra dessa cabeça: as regras aqui não são aquelas com que você está acostumado. As regras aqui são diferentes (*DEAN SE AFASTA*).

SKYLER – Tá bom, tá bom! Então você não vai deixar eu te comer? **DEAN** (*CALMO, SÉRIO*) – Eu nunca disse isso.

SKYLER (*CONFUSO*) – Como é? Eu achei que...

DEAN – Quem é que manda aqui? Quem é o dono do pedaço? (*SKYLER E DEAN SE OLHAM SILENCIOSAMENTE POR UM SEGUNDO*) **SKYLER** (*CAUTELOSO*) – Você tem um cigarro?

DEAN – No meu bolso.

CENA 3

(*DEAN ESTÁ SENTADO NO BELICHE DE CIMA. SKYLER NO DE BAIXO. O CLIMA É DE TREPADA RECENTE*)

SKYLER – Vai, conta para mim, Dean. Eu quero saber.

DEAN – Eu não tenho contos de fadas para te contar, coração. Somente umas baixarias e uns escândalos

que qualquer michê razoavelmente sambando pode tirar da cartola.

SKYLER – É a sua história que eu quero ouvir. Vamos lá cara (*PAUSA, DEPOIS ENCORAJANDO*). Era uma vez...

DEAN – Era uma vez um menino de 5 anos, eu, e ele era um... Adolescente? Sim, porque ele era o cara que entregava os jornais para toda a vizinhança. Ele devia estar com uns 15 ou 16 ... Aí, um dia ele me comeu. É. E quando ele tirou a minha roupa, ele disse: “olha, não fica preocupado, todo mundo faz isso”. Bem, e talvez façam mesmo... Eu só sei que eu voltei para casa cheirando a cigarro e todo sujo de tinta de jornal. Depois que isso já estava acontecendo há um bom tempo, eu acho que minha mãe acabou descobrindo, pois a gente se mudou (*PAUSA*). Eu acho que foi minha primeira vez – a primeira vez e a melhor, é o que todos dizem (*RI BAIXINHO*). Daí, em Nova York, eu comecei a aprontar. Eu estava com uns 9 anos. Um dia, um cara no Central Park me passou uma cantada... Minha mãe sempre me recomendava que nunca entrasse no carro de um estranho, por isso a gente pegou um ônibus para ir na casa dele. Eu não me lembro muito bem daquele dia. Eu sei que teve suco de laranja, fotos Polaroid e a porra dele. Quando acabou, eu pedi a ele uns trocados para comprar hambúrguer ou qualquer outra porcaria (*PAUSA*). Gozado, enquanto eu andava de volta para casa eu tinha a impressão de que todo mundo era capaz de ler no meu rosto o que eu tinha acabado de fazer. Mas não. Ninguém se importava. E

por que deveriam? Todo mundo faz isso (*PAUSA*). Daí, eu comecei a levar duas vidas. Eu ia para a escola direitinho, todo dia, morava em casa... Eu transava por grana... Bem, para qualquer um, umas 3 ou 4 vezes por semana. Eu não dizia não para ninguém, o que o cara me pedisse eu fazia. Fazemos qualquer negócio (*RI PARA SI MESMO*). No final, minha mãe acabou me chutando de casa. Não me importei porra nenhuma, pois na verdade eu pouco para em casa e quem é que estava interessado em morar com uma piranha ridícula? No final você se torna naquilo que faz. E depois de um certo tempo você não liga mais... Para de se preocupar.

SKYLER – Oh, Dean!
DEAN – É... Como se isso fizesse uma grande diferença para você!

CENA 4

(DIA SEGUINTE, À TARDE. DEAN ESTÁ DEITADO NO BELICHE SUPERIOR, SKYLER ENCOSTADO NAS GRADES DO LADO DIREITO DO PALCO. ESTÃO FUMANDO UM MESMO CIGARRO)

SKYLER (*SEGURANDO O CIGARRO, EXAMINANDO O BRAÇO DE DEAN*) – Picadas de agulhas. Diga não as drogas!

DEAN – Drogas são como raios de sol iluminando uma tarde de chuva. **SKYLER**
 – Ah, Dean, você é um poeta!
DEAN – É, e todo mundo é um crítico.
SKYLER – Por que é que você usa esses troços, cara?

DEAN – Se você faz uma pergunta idiota, vai acabar recebendo...
SKYLER – O que eu quero dizer é que você tem um corpo tão bonito, cara! Não precisa marcar ele todo

com essas porcarias.

DEAN – Meu Deus do céu, qual é, agora você é minha mãe? Olha, o que eu faço com este “templo” não é problema seu, tá lega?

SKYLER – Eu acho que é, sim, porque, afinal das contas, agora nós dois dependemos desse corpo, né?

DEAN – É, pode ser, mas só quando e como eu quiser, sacou? Por isso, se eu amarrar o cinto no meu braço e injetar nele a merda que for, o problema é meu. O corpo é meu e eu faço dele o que eu bem entender.

SKYLER – Porra, babaca, eu só estou tentando te ajudar. Por que é que você está sempre procurando se machucar, cara?

DEAN – Ah, tá legal! Eu tenho tantas razões para viver, a minha vida está fantástica, uma maravilha... **SKYLER** – Não, cabeça de merda, não é por aí. Será que você não percebe que está jogando a sua vida

fora? Conta uma coisa para mim. Há quanto tempo você vem fazendo isso?
DEAN – Há quanto tempo você vem fazendo menininhos?

SKYLER (CHOCADO) – Como é que é?

DEAN – Não escutou o que eu falei? Quer que eu repita? Qual é? Tá surdo?

SKYLER – De onde é que você tirou essa merda?

DEAN – Esta conversa, está deixando você nervoso, está, o corruptor de criancinhas.

SKYLER – Babaca, eu só estou tentando mostrar que você está se tornando um viciado.

DEAN – Você também... Se não tomar cuidado aqueles menininhos ainda vão te levar à ruína.

SKYLER – Eu não transo com menininhos!

DEAN – Ah, não! E o que é que eu sou, então?

SKYLER – Você?... Meu cavalinho?

DEAN (RISOS) – Bem, pelo menos eu espero ser uma melhor montada que os seus garotinhos!

SKYLER – Porra, isso que você está falando é podre! Você não está, realmente...

DEAN – Eu não sei. Eu não me importo – não me interessa, tá legal? Vamos fazer um trato. Você não se mete com as minha drogas e eu fecho os olhos para as suas fantasias e suas realidades sexuais, o.k.?

SKYLER (ENOJADO) – O.K., tá bom. Ótimo! Eu não quero participar desses seus jogos.

(PAUSA)

DEAN – Se você nunca sentiu a necessidade nas suas veias na sua alma... Como é que você quer que eu consiga explicar para você? Escuta, bicho, pureza é uma coisa cara. Mas eu vou pagar o preço. Qualquer preço.

CENA 5

(DIA SEGUINTE. SKYLER ESTÁ SENTADO NO BELICHE INFERIOR. DEAN ESTÁ ANDANDO DE UM LADO PARA O OUTRO)

SKYLER – Todos aqueles clientes, aqueles lances. Todos eles acabaram traindo você, porque você está aqui. Completamente sozinho.

DEAN – Hum? Não. E como é que eles poderiam me trair? Eu nunca confiei neles. Eu estou muito velho para acreditar em Papai Noel... Ou nos meus clientes. Afinal das contas, eles não me devem nada, absolutamente nada. Eles me pagavam e eu fazia o que eles queriam. O que acontece depois não é problema deles.

SKYLER – Você é um rebelde, né, Dino? Gosta de dar uma de durão, de cara fodido, certo?

DEAN – Não é por aí. O que eu quero dizer é que eu sou algo mais que um simples michê.

SKYLER – E o que é que há de tão especial em você, Dino? O que é que você tem que os outros veados não tem? Você realmente acha que é mais esperto que outros. Seus olhos são mais brilhantes? Seu sorriso é mais branco que os deles? Ah, Dino, cai na real. Você fica aí enchendo a sua cabeça de planos e de sonhos, mas não percebeu que nunca vai deixar de ser um merda de um putinho?

DEAN – Olha, cara, o que vem de baixo não atinge, tá legal? Escuta, Sky, não tenta me colocar numa caixinha, não tenta me catalogar, porque comigo isso não funciona.

SKYLER – Ah, é mesmo? Qual é? Você é algum superior?

DEAN – Eu sou melhor que isso. Eu sou nada. Ninguém. Você espera que eu viva pelas suas regras, mas eu não vou entrar nessa, sou melhor que essa babaquice. Puto hoje – astro de televisão amanhã. Você não percebe? Eu não sou mais o mesmo. Eu não tenho vergonha!

SKYLER – Bonito discurso, boneco, mas no fundo, no fundo, tudo o que eu vejo é um michê jovem e bonitinho com um puta problema de postura. Você é metido à besta, Dean. Sabe, coração, só porque você não conhece o seu lugar não significa que a outras pessoas também não conheçam.

DEAN – Eu não estou preocupado à mínima com o que as outras pensam ou deixam de pensar.

SKYLER – E sabe de outra coisa, cara, você nem é tão bonito assim. **DEAN** – Sky...

SKYLER – Dean, você sabe que você é, o que você é. Nós não podemos mudar aquilo que nós somos, por isso vamos parar de mentir, tá legal?

DEAN – Mas não sou bem eu quem está mentindo. Certo Sky?

SKYLER – Não começa!

DEAN (*MELODRAMÁTICO*) – Seu problema, Skyler, é que você está começando a se apaixonar por mim.

SKYLER – E o seu problema, Dean, é que você pensa que o mundo inteiro gira em torno da porra dessa sua bunda.

DEAN – E não gira? Experimente olhar nos meus olhos quando você diz isso. Porque você sabe e eu sei que você sabe que você me ama. Você ama DEAN, esse michê que está na sua frente.

SKYLER – Dean, Dean, Dean, todo dia você me surpreende com alguma coisa nova. Com uma imaginação tão rica e a sua capacidade de distorcer os fatos, muito me admira que não tenha se tornado um advogado de grande sucesso. A verdade é que entre o modo como você vê as coisas e como elas realmente são existe uma grande diferença. Como preto e branco.

DEAN – Você gostaria que tudo fosse tão simples assim. Na prisão, Sky, tudo é cinza.

SKYLER – Tá bom, madame Olga. Já que você sabe absolutamente tudo e possui poderes ilimitados, lê a

minha mente. Diz pra mim o que é que eu estou pensando neste exato momento.

(PAUSA)

DEAN – Você quer dizer para mim que você me ama. Mas eu acho que você é muito macho para dizer isso, não é?

SKYLER – Quanto à segunda parte, você está absolutamente certa, princesa.

DEAN – Escuta, Sky, agora deixando toda a merda de lado. Por que é que você não tira essa porra dessa máscara que você insiste em usar e não diz o que nós dois sabemos ser verdade. Ninguém se importa um caralho com o que acontece aqui, dentro desta cela, entre você e eu. Ninguém.

SKYLER – Corta essa, Dean! Não há nada para dizer.

DEAN – Vá, vamos lá. Diz baixinho no meu ouvido.

SKYLER – Eu odeio você.

DEAN – Porra, você me deixa todo excitado, todo esporrado quando fala assim, Sky. Eu não consigo me controlar.

SKYLER – Por que é que você está fazendo isso comigo, cara? O que é que você quer que eu faça? **DEAN** – Ah, Sky, pára com isso... Se você parar para pensar você vai saber o que eu quero. Do que eu

preciso. E um dia... Você vai dar isso para mim.

SKYLER *(NÃO QUERENDO LIDAR COM ISSO)* – “Um dia” nunca vai acontecer? **DEAN** *(MISTO DE ESCÁRNIO E ZOMBARIA)* – Você não quer?

CENA 6

(MAIS TARDE NA MESMA NOITE. SKYLER É O MICHÊ, DEAN É O CLIENTE. DEAN FAZ O RECONHECIMENTO DE SKY E DEPOIS SE APROXIMA)

DEAN – Está uma noite boa, não? Quanto é que é o programa, hein?

SKYLER – Hummm. Eu duvido que algum dia você vá ter dinheiro suficiente para poder pagar o meu

preço.

DEAN – Nem mesmo com o meu Cartão Ouro do American Express? Poxa, cara, vamos lá, quebra o meu galho!... Eu estou afim de você.

SKYLER – Ah, é? (*ÁSPERA E GROSSEIRAMENTE*) Então me dá sua carteira.

DEAN – Suas mãos estão limpas?

SKYLER – Qual é? Com medo de que eu suje as fotografias dos seus filhinhos?

DEAN – Corta essa, cara, não tenta dar uma de esperto. Não tem nada a ver com você.

SKYLER – E você acha que você tem alguma coisa a ver comigo? Escuta, otário, eu já estou ficando de saco cheio de perder meu tempo com você. Ou solta dinheiro ou se manda.

DEAN - \$20,00 Dólares.

SKYLER – Olha, se você oferecer uma grana legal, eu garanto que você não vai se arrepender. **DEAN** – Só depois do programa.

SKYLER – Sabe que até que foi divertido? Não deixa de fechar a porta quando sair.

DEAN – Desculpa, é simplesmente uma questão de princípios. Eu só pago depois de... **SKYLER** – Por quê? Você acha que eu vou deixar você na mão?

DEAN – Eu já te disse. Questão de princípio.

SKYLER – Me beija se você está preocupado. Eu não costumo mentir.

(*PAUSA EMBARAÇOSA*)

DEAN – Não, beijar não!

SKYLER – Questão de princípios.

DEAN – Isso tudo é idiota. Escuta. Vamos fazer um trato?

SKYLER – Por que você não quer me beijar?

DEAN – Porque você é lixo.

SKYLER – E você?

DEAN – Eu nunca quis beijar você.

SKYLER – Nunca?

DEAN – Pega a grana.

SKYLER – Porra, Dean!

DEAN – Fica quieto, tá? (*SUBITAMENTE CANSADO*) Olha, toda essa merda já encheu o saco. Chega!

SKYLER – Chega?!! Peraí, Dino! A noite está começando e nós ainda não fizemos nada. Porra, cara!

DEAN – Brinca com você mesmo, então. Bate uma punheta. Eu odeio esse jogo

SKYLER – Porra, você não está dando prá trás, está? Olha, cara, se você quiser eu deixo você ficar por cima!

DEAN (*FURIOSO*) – Escuta, seu bosta, eu estou cansado dessa merda de “Ilha da Fantasia”, tá legal? Eu estou cansado de ficar parado que nem um babaca assistindo esse seu numero que nunca muda de “a travessia triunfal do bofe pelas saunas e os ‘bas-fonds’ da cidade”.

SKYLER – Ah, Dean, me poupa esse seu discurso de “como é duro ser michê”, tá? Enche o saco!

DEAN – Ah, enche teu saco!... Enche teu saco... Tá bom... Você está numa ótima, certo? Bonitão, uns panos legais, grana no bolso, os clientes fazendo fila na sua porta. Logo, logo você vai se juntar com um carão rico, que vai te levar para as Bahamas nos fins de semana. Realmente a vida está tão longe que os meus 20 dólares são uma merreca, uma mixaria. (*PAUSA*) Mixaria até que o inverno chegue: 8 graus abaixo de zero, e tudo o que te resta é uma calça jeans prá lá de baleada, muito catarro no peito e essas estranhas manchas roxas que nada consegue fazer desaparecer. Mas opa, peraí, isso tudo está lá longe, no futuro, para que esquentar a cabeça com isso agora? Pode demorar até 50 anos para acontecer. O que interessa é que agora é verão, tem grana rolando a doidada por aí, muita transação, e pó suficiente para abastecer e enlouquecer a cidade inteira. A vida está ótima. Eu encho o teu saco? Tudo bem, não esquenta, eu me viro. Saio por aí e descolo alguém para me comer. Quanto a você, vai em frente, vai fundo. Segue direto para o sucesso, para a gloria (*PALMAS*).

SKYLER – Dean, espera...

DEAN – Você não compreende, cara? Eu não posso voltar. O meu caminho é sem vol – ta.

SKYLER – O que é que você quer dizer com isso?

DEAN – Porra, seu merda, será que você não entende? Por que você insiste em pensar que vender a bunda é uma coisa divertida?

CENA 7

(DIA SEGUINTE. TARDE DA NOITE. OS DOIS HOMENS ESTAO DE PÉ, IMÓVEIS, OLHANDO PARA FORA DA CELA. POR UM MOMENTO, NÃO HÁ QUALQUER MOVIMENTO. SKYLER MUDA DE POSIÇÃO E COLOCA SUA MAO DIREITA SOBRE A MÃO DE DEAN. DEPOIS DE UM BREVE MOMENTO, ELE SE DÁ CONTA DO QUE HAVIA FEITO E RETIRA RAPIDAMENTE A MÃO. ELE SE VOLTA ABRUPTAMENTE E SE AFASTA)

DEAN – Olha, cara, pensando bem, até que hoje eu tenho algum tempo para perder com você, sabia? Fala aí. Bota pra fora.

SKYLER – No começo eu não pensei em matar Katherine. Mas de repente, aconteceu. O revólver disparou e... bem... Eu simplesmente...

DEAN – Atirou nela outra vez?

SKYLER – Eu não tinha essa intenção, mas no final eu tive de fazer isso. Do jeito que as coisas estavam se passando lá em casa... huh, era ela ou era eu. Eu sabia dela... E do pai dela... A coisa toda... Há já algum tempo. No começo as coisas estavam calmas... Mas de repente ela não estava agüentando mais e começou a fazer ameaças...

DEAN – Eu compreendo. Você não podia deixar a vagabundo destruir a família... E assim nada te restou...

SKYLER – Não chama ela de vagabunda. Ela não era.

DEAN – Não? E o que é que ela era, então? Madre Teresa de Calcutá?

SKYLER – Seu merda. Não ouse falar mal...

DEAN – Eu? Eu não tenho que fazer nada! Você mesmo já se encarregou de fazer isso, cara!

SKYLER – Ah, perdão, Perry Mason. Que caralho é você para começar a me julgar? Me julgar! Seu michêzinho de merda, seu...

DEAN – Eu posso ser michê...

SKYLER – Pode ser? Escuta, nojentinho ordinário, você jamais ouse pensar que você é isto assim

(*GESTO*) melhor do que eu. O que eu fiz a Kate... **DEAN** – Você cafetinava ela, seu viado!

(*SKYLER PULA EM CIMA DE DEAN, TORCENDO SEU BRAÇO ATRAS DAS COSTAS. A LUTA TERMINA COM SKY IMPRENSANDO DEAN CONTRA AS PAREDES DA CELA*)

SKYLER – Você mesmo vai escolher o seu castigo, seu puto! Você prefere que eu quebre as suas costelas um a uma? Que eu arranque essa porra dessa sua língua que fala demais?

DEAN – Por que você não faz o que você fez com Katherine?

SKYLER – Aaahhh! Eu já vi que você se acha muito esperto, muito sabido, não é Dino? Tá bom! Você vai

ver como um dia desses você ainda vai ter uma surpresa comigo.

DEAN – Engraçado. Todos eles falavam exatamente a mesma coisa.

SKYLER – Escuta, Dean, você está sentindo esse joelho entrando no seu rabo? Ótimo. Ele é meu e isso significa que quem está mandando aqui sou eu, eu estou no comando. Por isso, não adiante você vir com aquele seu numero de “michê-dono-do-pedaço”, porque aqui ele não funciona. Entendeu? Ou você quer que eu esfregue a sua cara no cimento mais um vez?

DEAN – E depois o que mais, hein? O que mais? Vai fazer tatuagens nas minhas costas com o sangue que vai arrancar de mim? Vai me retalhar todo e depois mijar nas feridas? Vai me fazer engolir cacos de vidro para me ver cagar sangue? Porque quando você começa essa merda, Skyler, você não consegue parar. E eu preciso que você vá até o fim, cara, até o fim.

SKYLER – Você é doente, Dean. **DEAN** – É, mas você adora isso.

CENA 9

(SKYLER SE APROXIMA DE DEAN PARA COMEÇAR A TREPAPAR, ENQUANTO DEAN EXAMINA ALGUMA COISA EM SEU PEITO)

SKYLER – Hei, rainha da primavera, o que é que você está olhando? **DEAN** – Que merda! Outra mancha...

SKYLER – Por que é que todas vocês, garotas, detestam sardas? **DEAN** – Não é uma sarda. É roxa. Como... uma ferida.

SKYLER – A sífilis pode fazer um puta estrado no seu corpo. **DEAN** – E outras coisas podem matar você.

SKYLER – O que é que você está falando?

DEAN – O que, o que?

SKYLER – O que é que você disse?

DEAN – Eu disse que a morte é uma coisa fácil de acontecer.

SKYLER – Por que... do que é que você está falando?

DEAN – Eu quero dizer que todos vamos morrer algum dia. Mas acontece que alguns vão ao encontro do Papai do Céu mais cedo do que outros.

SKYLER – Papai do Céu? Você está ---- Que merda é ----

DEAN – Sky, cara, o que é que há? Você parece que está tendo um enfarte?

SKYLER – Fala pra mim. O que é que você está me dizendo?

DEAN (INOCENTEMENTE) – O que eu disse? Eu disse alguma coisa?

SKYLER – Não fica tirando sarro da minha cara, Dean. Você está?

DEAN – Positivo?

SKYLER – Você está?

DEAN – Bem... Olha... Eu não sei. Eu acho... Eu estou quase positivo de que eu estou positivo.

SKYLER – Como é? Será que eu não entendi alguma coisa? Que porra de merda?...

DEAN – Eu quero dizer que o primeiro teste veio negativo. Mas depois, seis meses mais tarde, eu fiz outro, bem na época em que me trouxeram pra cá e...

SKYLER – Você está me dizendo?...

DEAN (*COM CRUELDADE*) – É fácil dizer a palavra...

SKYLER – Morte.

DEAN – Nós.

SKYLER – Você... E eu?

DEAN – Ah, corta esse clima de dramalhão, porra! Porra. Isto aqui não é minissérie de televisão. **SKYLER** – Corta essa merda, Dean! O resultado do teste?...

DEAN (*DESCARTANDO A DEBIL ESPERANÇA*) – Não, eu provavelmente sou positivo. De qualquer maneira, o que é que isso interessa? Se eu não estiver agora, eu vou acabar pegando um dia desses.

SKYLER – Mas se você não está, eu também não estou. Eu estaria salvo.

DEAN – Eu sou o único com que você trepou? Você era virgem e puro antes de me encontrar, viado?

Buceta também dá AIDS!

SKYLER (*DESPERTANDO PARA TERRÍVEIS POSSIBILIDADES*) – Essa palavra! Porra, cara, você está fodendo com a minha cabeça.

DEAN – E eu fodi com tudo aquilo que encontrei pela frente. Porra, babaca, tem uma praga fodida correndo lá fora, e aqui dentro também. Talvez você tenha vindo com ela... Talvez você saia com ela... Ou talvez, Branca de Neve, você esteja realmente puro!

SKYLER – Caralho, Dean, como é que é o negocio? Afinal você está ou não está com AIDS? **DEAN** – O que é que você acha?

SKYLER – Eu... Eu não sei.

DEAN – Não – ninguém sabe.

SKYLER – Por que você não me contou?

DEAN – Por que você não perguntou?

SKYLER (*PRONTO PARA MATAR*) – Vá tomar no cu, Dean!

DEAN – Ei, escuta, Sky! Nós dois untos temos a chance de construir uma vida maravilhosa, uma coisa só nossa. Tudo aquilo que você sempre desejou, você pode conseguir.

SKYLER – Mas tudo isso são somente jogos! Jogos! Eles não vão mudar nada, eles não podem ---- **DEAN** – Claro que eles podem. Eles mudaram aquilo que nós sentíamos um pelo outro.
SKYLER – Você fez isso comigo. Eu confiei em você.
DEAN – Eu sei de um jogo que nós podíamos jogar.

SKYLER (*CHOCADO*) – É somente nisso que você pensa? Fazer jogos? Se divertir?

DEAN – Ei, Sky, também para mim nem tudo é divertimento. Eles também tiram alguma coisa de mim,

eles também me fazem sofrer.

SKYLER – Ééé, mas você gosta da dor. Dor é uma coisa que te é muito familiar. A dor faz você lembrar da sua casa.

DEAN – Você vai gostar deste jogo.

SKYLER – Claro. E porque que eu não gostaria? Eu gostei de todos os outros, não é mesmo? Mas muito cuidado, Dean. Porque por mais que eu goste de você, eu não vou deixar você ganhar sempre. (*PAUSA*). Um dia --- eu vou ter que matar você.

DEAN – Promessas, promessas.

CENA 10

DEAN – Será que o Skyler pode sair para jogar?

SKYLER – Corta a frescura e vamos jogar.

(NOTA: QUANDO DEAN REPRESENTA KATHERINE, ELE NÃO FAZ O GENERO "CAMP" – MÍSTICO DE FRESCO, AFETADO E EXAGERADO – MAS UMA MULHER SEXY E ATORMENTADA)

SKYLER – Hummm... Katherine? O que é que está errado, Katherine? (*ESTENDE A MÃO PARA TOCAR DEAN, QUE O REJEITA*). Kate?

DEAN – Não toca em mim. Não posso – é horrível!

SKYLER – O que é que é, Kate? O que aconteceu? O que...? **DEAN** – Ele me chama de puta.

SKYLER – O que? Que droga de...

DEAN – Ele me machucou.

SKYLER – Oh, Kate. Não faça isso comigo...

DEAN – O que é que eu fiz? Ele é que...

SKYLER – Para com isso, Dean!

DEAN – Não posso. Me ajuda, Skyler.

SKYLER – Do que é que você está falando?

DEAN – Você sabe.

SKYLER (RECUANDO) – Não!
DEAN – Sim.
SKYLER – Não...
DEAN – Eu estou sangrando... Você sabe o que ele fez.
SKYLER – Não. Não, eu não sei de nada. Eu não quero saber.
DEAN – Você sabe que esta não foi a primeira vez.
SKYLER (VIRANDO E SE AFASTANDO) – Eu não quero escutar.
DEAN – Me escuta, pelo amor de Deus. Deixa eu contar o que ele anda fazendo comigo! (SKYLER ENLAÇA DEAN NUM ABRAÇO MUITO APERTADO E FAZ COM QUE ESTE SILENCIE) **SKYLER** – Kate! Kate! Shshshsh, está tudo bem. Está tudo OK. Eu...
DEAN – Me solta. Você está me machucando!
SKYLER – Eu te amo, Kate. Eu nunca machucaria você. Nunca.
DEAN – Acaba com ele.
SKYLER – Deixa eu levar você para um hospital.
DEAN – Isso já não tem mais importância. Eu só quero que você mate ele.
SKYLER – Kate!
DEAN – Covarde! Sim... Covarde! Seu inútil!!!
SKYLER (TENTANDO CALAR KATE/DEAN) – Kate!

DEAN – Desgraçado! Ah, eu já devia saber que você não ia fazer coisa nenhuma. Você nunca faz. Você está pouco se incomodando com os outros! Você não consegue amar ninguém. Amar?! Eu estaria ali, pronta para qualquer coisa, se você precisasse de mim, mas não! Você não quer sujar suas mãos e por isso finge não ver o sangue que escorre de mim.

SKYLER – Katherine!
DEAN (OUTRA VEZ KATHERINE, MAS DESSA VEZ MUITO “CAMP”) – Ohhh, Skyler, me ajuda! Não deixa

ele fazer nada comigo. Eu tentei contar a mamãe...

SKYLER – Seu filho da puta. O que é que você está fazendo da minha vida. Você esta fazendo uma puta confusão na minha cabeça. Você está mudando o preto para o branco. Você não é Katherine, minha irmã. Você é somente um maldito...

DEAN – Michê. (LONGA PAUSA). Então você estuprou Katherine... Certo?
SKYLER (LONGA PAUSA) – Não foi estupro.

DEAN – Ah, pelo amor de Deus! Não me venha com merda, Skyler. Não mente para você mesmo! É, foi estupro, sim. Você tirou tudo dela!

SKYLER – Desculpa, o puto! Desde quando você estava lá para saber o que aconteceu? Que merda é essa de fingir que está por dentro do que eu fiz ou deixei de fazer!

DEAN – Você está certo. Eu não estava lá, mas a estória sempre se repete.
SKYLER – Posso saber qual é a porra da demência que você vai começar a vomitar agora?

DEAN – A pura verdade, Skyler. Eu sei o que você fez a Katherine porque está fazendo a mesma coisa. (*PAUSA*). Você gostava dela do mesmo jeito que você gosta de mim. Eu tenho marcas para provar isso.

SKYLER – Se você tem prazer, não é estupro, viado. Eu nunca ouvi você reclamar.

DEAN – Como é que eu podia reclamar com seu pau enfiado na minha boca? Eu aposto que Katherine

também não reclamava.

SKYLER – Isso, enterra a faca e vai girando bem devagarinho. Sabe, Dean, o seu problema é que você tem uma boca muito grande. E algum dia alguém vai fechar essa boca.

DEAN – Hummm, machão sério, tipo caladão, né? Katherine devia ser uma mulher de poucas palavras. Ou será que você colocava uma mordaca nela?

SKYLER – Você gostaria de vir até aqui e descobrir?

DEAN – Você vai estar fodendo com Deus... Ou com Katherine? **SKYLER** – Me beija... Kate!

DEAN – Não, diz “me beija Dean!”. Diz, “Dean, eu gosto de foder com você. Eu quero que você goze muito gostoso”. Diz, “Dean... eu amo você”.

SKYLER – Dean, eu só estou falando em dar uma trepada. Eu não estou falando de amor, seu viado.

DEAN – Quem é viado? Você fode comigo, nós dois somos homens. Seja bem-vindo ao mundo dos gays.

SKYLER (*AGARRA DEAN*) – Eu estou cansado de falar.

DEAN – Desgraçado! Seu covarde! Não, eu não vou deixar você transar comigo! Não ate que você diga o que eu quero ouvir!

SKYLER – Delírios, boneco. Será que você já está escutando vozes?

DEAN – Seja sincero, filho da puta, pelo menos uma vez nessa porra dessa sua vida desgraçada, maldita. Será que você não consegue se olhar de frente num espelho? (*SKYLER FAZ UMA PAUSA*). Se, de repente, você soubesse que ia morrer e pudesse me dizer alguma coisa... Qualquer coisa. O que é que você me diria?

SKYLER – Eu diria, “tesão, se ajoelha na minha frente e deixa eu enfiar o meu pau na sua boca, deixa! Eu prometo que eu vou te levar ao paraíso”.

DEAN – A verdade!

SKYLER – “Por favor, tesão, se ajoelha na minha frente e”...

DEAN – A Verdade!

SKYLER – “Tesão, eu vou passar um pouco de açúcar na ponta do meu pau”...

DEAN – A verdade! Você diria...

SKYLER – Não!

DEAN – “Dean”...

SKYLER – Não!!

DEAN – “Eu”...

SKYLER – Cala a boca!

DEAN – “Amo”...

SKYLER – Não! Não fala besteira! Eu não ia dizer nada disso! Não!

DEAN – É você que está falando besteira. Eu conheço você melhor do que você mesmo!

SKYLER – Guarda!

DEAN – Não tem ninguém lá fora, infeliz! E está todo mundo cagando e andando para um pobre diabo como você. Fala!

SKYLER – Dean!

DEAN – Mais alto! Assim todo mundo pode escutar!

SKYLER – Não. Porque se eu disser...

DEAN – É, eu sei. Por isso, fala. Do que é que você tem medo? **SKYLER** – De você...

DEAN – De mim? Eu sou nada. Eu sou bosta. Eu sou um pedaço de bunda barato. Eu sou uma boceta de terceira categoria. Se lembra? Como é que você pode estar com medo de mim? (PAUSA). O que eu preciso de você é tão simples. Por que você não pode dar isso para mim? (LONGA PAUSA).

SKYLER – Eu amo você.

DEAN – Você ama quem? Katherine? O guarda? Seu cacete? Me dá um nome.

SKYLER – Eu amo você, Dean.

DEAN – Eu sei.

(SKYLER CAMINHA ATÉ DEAN E O BEIJA DELICADAMENTE, TERNAMENTE. EM SEGUIDA SKYLER ESTRANGULA DEAN. DEPOIS ELE DEPOSITA O CORPO FLÁCIDO NO CHÃO. ENTÃO, POR UM MOMENTO, ELE READQUIRE O DOMÍNIO DE SI MESMO, CAMINHA ATÉ AS GRADES E OLHA PARA FORA)

AS LUZES VÃO SE APAGANDO LENTAMENTE.

