

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

CAROLINA VIRGÜEZ SERRATO

Inventário do intangível:

**FUGA PARA UM FLUXO IMPROVISACIONAL
EM
*CARANGUEJO OVERDRIVE***

Orientadora: Prof^a. Dra. Martha de Mello Ribeiro

Niterói, RJ

2019

CAROLINA VIRGÜEZ SERRATO

Inventário do intangível:

FUGA PARA UM FLUXO IMPROVISACIONAL
EM
CARANGUEJO OVERDRIVE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Área de concentração: Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Processos Artísticos.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Martha de Mello Ribeiro

Niterói, RJ

2019

CAROLINA VIRGÜEZ SERRATO

Um inventário do intangível:

FUGA PARA UM FLUXO IMPROVISACIONAL

EM

CARANGUEJO OVERDRIVE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Área de concentração: Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Processos Artísticos.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Martha de Mello Ribeiro (Orientadora) – UFF

Prof.^a Dr.^a Tânia Rivera (Membro interno) – UFF

Prof.^a Dr.^a Larissa Cardoso Feres Elias (Membro Externo) – UFRJ

Ao meu querido companheiro Paulo Passos pela paciência, cuidado e amor.

À minha irmã Maria Fernanda Virgüez pela solidariedade, dedicação e apoio incondicional.

Ao teatro, como sempre.

Ao meu pai Alfonso.
À minha mãe Helena.
A meus sete irmãos e família.

Aos artistas de *Ingrid, Abril e Guanabara Canibal*.

E a todos os artistas de *Caranguejo Overdrive*, presentes em cada instante deste inventário.

Mangue!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Martha de Mello Ribeiro, pela atenção, sensibilidade, generosidade, escuta e olhar atentos. Sem ela não seria possível. Obrigada.

Aos professores e colegas de mestrado do PPGCA-UFF.

À Capes pela bolsa concedida.

Aos amigos que me estenderam a mão no processo de mestrado: Angela Reis, Anna Karla Fernandes, Antonio Salviano, Davi Giordano, Fidelys Fraga, George Ritter, Helder Carneiro, Júliana Passos, Luis Alberto Alonso, Marcelo Marques, Maria Esmeralda Forte, Raiza Cardoso, Rodrigo Fischer, Stela Freitas, Tarlis Almeida, Vania Leiming, Virginia Bravo, Wasmália Bivar.

No teatro, é preciso saber reouvir a linguagem humana como a ouvem os juncos, os insetos, os pássaros, as crianças não falantes e os animais adormecidos. Eu venho aqui ouvir refazer um nascimento. Venho rever aqui a vida escondida. Quando vejo o ator entrar, me lembro que eu pensei ter passado toda minha vida numa máquina de ser sem saber. Se hoje eu arregalo os olhos tanto assim na direção dele, é para perceber não a luz sobre seu corpo mas toda sua palavra que cai; se eu o escuto com tal avidez, não é tanto para ouvir o que ele diz mas para escutar toda uma dança que se vai.

(Valère Novarina)

RESUMO

Esse estudo tem por objetivo mapear os procedimentos de composição cênico-dramatúrgica enquanto atriz-criadora do espetáculo *Caranguejo Overdrive*. Para se aproximar ao objeto de estudo se faz um percurso que abrange os processos criativos das peças *Ingrid e Abril* com algumas interferências do espetáculo *Guanabara Canibal*. Estes trabalhos – ora estruturados em dramaturgias que fazem uso de documentos, ora apoiados em uma linguagem híbrida que transita pela *performance*, música, artes visuais, dança e videoarte – se apresentam como campo propício para abrir janelas, conexões e associações com a construção artística de *Caranguejo Overdrive*. Outrossim, é dada particular ênfase ao estudo dos caminhos explorados no desenvolvimento de um fluxo improvisacional, elemento constituinte do espetáculo supracitado e objeto desta pesquisa. O diálogo e retroalimentação entre os referidos processos, todos de cunho colaborativo, coloca em relevo os atravessamentos, flutuações e trânsitos entre o artista, o tema e o “outro” na construção do ato teatral.

PALAVRAS-CHAVES: memória, práticas contemporâneas, processo colaborativo, documentos em cena, política, teatro performativo.

RESUMEN

Este estudio tiene el objetivo de mapear los procedimientos de composición escénico-dramatúrgica en la condición de actriz-creadora del espectáculo *Caranguejo Overdrive*. Para hacer una aproximación al objeto de estudio se realiza una trayectoria que abarca los procesos creativos de las obras *Ingrid* y *Abril* con interferencias de la obra *Guanabara Canibal*. Estos trabajos – ya sean estructurados en dramaturgias que se originan de documentos, o apoyados en un lenguaje híbrido que transita por la performance, música, artes visuales, danza y videoarte – se presentan como un campo propicio para crear espacios de pregunta, establecer conexiones y asociaciones con la construcción artística de *Caranguejo Overdrive*. De igual forma, se le da énfasis al estudio de los caminos explorados al desarrollar una ruta improvisacional, elemento constituyente del espectáculo mencionado y objeto de esta investigación. El diálogo y retroalimentación entre los referidos procesos, todos de naturaleza colaborativa, ponen en relieve las interrelaciones, fluctuaciones y desplazamientos entre el artista, el tema y el “otro” en la construcción del acto teatral.

PALABRAS CLAVE: memoria, prácticas contemporáneas, proceso colaborativo, documentos en escena, política, teatro performativo.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1. <i>INGRID</i> | 15 |
| 1.1 PENSAR NO PRESENTE PARA COMPREENDER O PASSADO: PARTINDO DE <i>GUANABARA CANIBAL</i> | 15 |
| 1.2 <i>INGRID</i> : DO ESQUECIMENTO À MEMÓRIA..... | 19 |
| 1.3 INÍCIO DOS ENSAIOS..... | 26 |
| 1.4 CONVERSAS (RE)CONSTRUÍDAS PELA MEMÓRIA OU PELA FALTA DELA..... | 39 |
| 2. <i>ABRIL</i> | 46 |
| 2.1 <i>ABRIL</i> : A IMAGEM DA RASGADURA..... | 50 |
| 2.2 <i>ABRIL</i> E <i>SHIBBOLETH</i> : A PALAVRA QUE SILENCIA..... | 58 |
| 2.3 DRAMATURGIA..... | 60 |
| 2.3.1 Sons e Palavras..... | 64 |
| 2.3.2 Composição Cênico-Corpórea..... | 67 |
| 2.4 ESPAÇO CÊNICO..... | 72 |
| 2.5 TRANSFORMAR O MÍNIMO EM POSSIBILIDADE..... | 75 |
| 2.6 O OBJETO COMO DRAMATURGIA / A CAMA-DISPOSITIVO..... | 79 |
| 3. <i>CARANGUEJO OVERDRIVE</i> | 86 |
| 3.1 ARQUEOLOGIA DO CARANGUEJO: MAPEAMENTO..... | 89 |
| 3.2 EMBRIOLOGIA <i>OVERDRIVE</i> : 10 DIAS NA SALA DE ENSAIO..... | 97 |
| 3.3 ESCULPIR A PALAVRA NO ESPAÇO..... | 111 |
| 3.4 NA IMINÊNCIA DE SUCUMBIR..... | 117 |
| 4. FUGA PARA UM FLUXO IMPROVISACIONAL (INCONCLUSIVO)..... | 121 |
| 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 127 |
| ANEXOS..... | 135 |

INTRODUÇÃO

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Essa é a base de meu trabalho, minha função – a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não posso fazê-la. (BROOK, 1995, p. 19)

O que acontece no momento da criação? Existe, de fato, um ponto de fricção que abra portas para um campo infinito de possibilidades? O que está sendo friccionado nesse momento? Iluminar o processo artístico, descortiná-lo, na tentativa de fazer visível o invisível, é também iniciar outro processo: um espelho que reflete outro e gera imagens infinitas, isto é, um processo dentro de outro processo. Para iniciar esse fluxo, comecei a tentar puxar um fio que me conduzisse nesse labirinto de pensamentos, imagens, recortes, inspirações que conformam o fazer artístico. O teatro é a arte do presente e se faz no coletivo. Nenhuma gravação de uma peça de teatro pode dar conta do momento do acontecimento teatral. Isso significa que, não tendo o objeto à minha frente para indagá-lo, é necessário acessar outro olhar que me forneça uma pista para empreender essa busca. Por outro lado, os caminhos percorridos em uma sala de ensaio muitas vezes se entrelaçam com os dos outros criadores e fica difícil estabelecer qualquer tipo de fronteira, na medida em que os corpos são atravessados pelos múltiplos caminhos que entram em ação no momento da construção artística.

O ato de trazer *Caranguejo Overdrive*¹ junto aos processos artísticos de *Ingrid*², *Abril*³ e *Guanabara Canibal*⁴ se apresenta como campo fértil para as indagações a que me refiro.

¹ *Caranguejo Overdrive* estreou em 30 de junho de 2015 no Mezanino do Espaço SESC, Rio de Janeiro. Espetáculo da Aquela Cia. de Teatro, com texto de Pedro Kosovski e direção de Marco André Nunes. *Caranguejo* já completou sua ducentésima apresentação. Participou do Palco Giratório 2017, Circulação Petrobras em 2019. No Rio de Janeiro fez temporada no Espaço SESC, Casa da Gávea e Teatro Serrador. Em São Paulo fez temporada no SESC Pinheiros. Participou de diversos festivais nacionais, entre eles, Mirada, MITSP, FIAC, Porto Alegre em cena, Festival de Curitiba, FIT. No que se refere a festivais internacionais, participou do Festival de Teatro de Manizales, na Colômbia, e no FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica. A ficha técnica completa encontra-se nos anexos. O espetáculo continua em cartaz.

² *Ingrid*, espetáculo idealizado por mim e dirigido por Marco André Nunes com texto de Fidelys Fraga sobre a trajetória da senadora e ex-candidata à presidência da Colômbia sequestrada pelas Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, as FARC. O ensaio geral, semiaberto, aconteceu em 25/07/2008 e estreou em 01/08/2008 para convidados no Espaço Cultural Sérgio Porto, através do FATE, Fundo de Apoio ao Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro 2007. Fez temporada de um mês. Logo depois, com patrocínio do CCBB de Brasília, o espetáculo fez mais uma temporada (de 14 a 30/11 do mesmo ano), com todas as sessões lotadas. Em 2010 fez um turnê pelo Palco Giratório do SESC. O último espetáculo foi justamente no dia em que conheci a Ingrid Betancourt. A ficha técnica completa encontra-se nos anexos.

A correlação entre os processos colaborativos artísticos das peças acima mencionadas pretende instaurar diálogos, questionamentos e reflexões, na perspectiva de ampliar o horizonte em torno à construção e desconstrução do acontecimento teatral, especificamente no que se refere à minha atuação em *Caranguejo*. A pesquisadora e docente cubana Ileana Diéguez Caballero, radicada no México, referência nos estudos de teatrologia latino-americana, em uma compilação de textos de artistas que investigam os processos de criação artística, aponta:

Optar por compartilhar processos de trabalho, e não somente mostrar os resultados, é empreender itinerários arriscados, em uma direção muito diferente do que seria a montagem ou representação de um texto prévio. O que está sendo compartilhado não é uma técnica ou regra de como fazer o *trabalho de mesa para interpretar o texto* [...]. Compartilhar essas experiências contribui para expandir o horizonte de estratégias poéticas [...]. (CABALLERO, 2009, p. 10, tradução nossa)

MINHA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA NO BRASIL

Sou colombiana de nascimento. Minha trajetória artística no Brasil começa quando vim estudar teatro na Uni-Rio no início da década de 80, anos finais da ditadura, época que marcou determinadamente a nossa geração, cuja formação se fortaleceu na criação de grupos engajados politicamente e estruturados numa relação horizontal de trabalho, herdeiros da chamada criação coletiva dos anos 70. Nesse mesmo período surgia a figura do encenador, que encontrou em Antunes Filho um dos seus maiores expoentes. Depois da decisiva e importante peça *Macunaíma*, que marcou o cenário teatral nacional, tive a oportunidade, por volta de 1985 (já formada pela Uni-Rio), de conhecer Bia Lessa, uma das atrizes do CPT, Centro de Pesquisa Teatral do SESC, dirigido por Antunes Filho. Bia Lessa iniciou, como diretora, no Rio de Janeiro, um importante trabalho de pesquisa de linguagem teatral. Durante quatro anos trabalhei nesse espaço de investigação ligado ao SESC, de forte cunho experimental, onde solidifiquei a minha formação. A partir desse momento comecei a minha história teatral profissional participando de espetáculos com diversos diretores, sendo

³ *Abril*, espetáculo dirigido por Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha, estreou em 04/11/2016 no Castelinho do Flamengo, dentro do projeto Microteatro. A ficha técnica completa encontra-se nos anexos.

⁴ *Guanabara Canibal* estreou em 12/08/2017 no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Espetáculo da Aquela Cia. de Teatro, com texto de Pedro Kosovski e direção de Marco André Nunes. Fez temporada no Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte em 24/11/2017, e no SESC 24 de maio, São Paulo, em 20/01/2018. Participou do Festival Mirada (SESC) em Santos, em novembro, e do FIT (Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto), em julho. Ambos festivais ocorreram em 2018. A ficha técnica completa encontra-se nos anexos.

Caranguejo Overdrive um espetáculo determinante na minha trajetória e no meu pensar artístico.

METODOLOGIA: OLHARES MÚLTIPLOS

Rememorar, reconstruir, repensar, olhar para o abismo interior e tentar desmembrar cada partícula dos processos artísticos não é tarefa fácil, mas encontrei estudiosos e artistas, tão apaixonados pelo teatro quanto eu, que me estenderam a mão para iluminar essa caminhada. Para isso, conversei com os criadores e com alguns dos espectadores dos espetáculos citados. Fiz também uma compilação de críticas, textos jornalísticos e trechos de textos dos espetáculos, na perspectiva de ter um panorama mais amplo que me permitisse abrir o campo da memória.

Pensadores, teóricos e artistas de diversos campos artísticos também fizeram parte da construção deste inventário, os quais me inspiraram, me alimentaram e contribuíram de forma definitiva estabelecendo diálogos, correspondências, entrecruzamentos e abrindo novas janelas sobre o pensar artístico, entre eles os escritores argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, a artista visual colombiana Dóris Salcedo, o uruguaio Eduardo Galeano. Da mesma maneira estão presentes Guimarães Rosa, Eduardo Viveiros de Castro e Oswald de Andrade, entre outros.

No que se refere às Artes Cênicas tive a companhia virtual e essencial de Artaud, Novarina, Peter Brook, Ileana Diégues, Kazuo Ohno, Tadashi Endo, Luis Alberto Abreu, Tadeusz Kantor, Luis Alberto Kurapel, Josette Féral, Hans Thies Lehman, Matheus Bonfitto, Renato Cohen, Cecília Salles, José Gil, entre outros; e de muitos que enriquecem boa parte da técnica que me acompanha, entre eles, Dácio Lima⁵, Jacques Lecoq, Ettiène Decroux e tantos outros que não caberiam nesse estudo.

⁵ Dácio Lima (1952-2002) foi um diretor de teatro maranhense, fundador da Companhia do Gesto, cuja pesquisa radica na linguagem do gesto com suporte técnico da pesquisa e do jogo de máscaras. Estudou na Escola Jacques Lecoq e com Phillip Gaulier. Ver mais: <<https://companhiadogesto.wordpress.com/dacio-lima-2/>>. Acesso em: 25/06/2018.

ESTRUTURA

INGRID

Primeiro capítulo: quem sou?

Neste capítulo, partindo de *Guanabara Canibal*, um dos meus trabalhos mais recentes, dou um salto no tempo para me dedicar ao espetáculo *Ingrid*, que considero fundamental no meu percurso artístico porque é a partir desse momento que começo a (re)pensar na minha origem: quem sou, de onde venho, qual é o teatro que quero fazer. Em *Ingrid* abre-se uma porta no que se refere às minhas escolhas temáticas e aos métodos de pesquisa utilizados na construção de trabalhos subsequentes, bem como a meu desejo pela busca de uma linguagem cênica contemporânea interdisciplinar, elementos estes que determinarão os caminhos percorridos em *Caranguejo Overdrive*, objeto deste inventário. Da mesma maneira, *Ingrid* inaugura um eixo temático que orientará a minha pesquisa: temas ligados à memória, política, autoficção e documentos em cena. Vale destacar que a partir de *Ingrid* reafirmo também meu interesse em continuar trabalhando em processos artísticos de cunho colaborativo.

ABRIL

Segundo capítulo: referências.

Neste capítulo, a partir da imagem da rasgadura, eixo poético da peça em questão, exploro os caminhos de um processo artístico contaminado pela *performance*, um trabalho que abre um campo de pesquisa no que se refere ao lugar entre o ator e o *performer*. Para isso recorro a vários pensadores que têm se debruçado sobre a questão, entre eles Matheus Bonfitto, Josette Féral, Hans Thies Lhemann e Renato Cohen, entre outros. Se em *Ingrid* volto no tempo para tentar me entender artisticamente, em *Abril* busco referências que possam dialogar com o meu percurso artístico. Tais referências incluem também, assim como em *Ingrid*, estudos de técnica teatral e aproximação à dança e ao teatro gestual. A interligação com a obra *Shibboleth*, da artista plástica colombiana Dóris Salcedo, contribui para ampliar referências além do âmbito teatral e para a construção da poética atoral no espetáculo. Assim como em *Ingrid* e *Caranguejo*, o debate político está presente.

CARANGUEJO OVERDRIVE

Terceiro capítulo: confluência e explosão.

Neste capítulo, com absoluta liberdade, navego pelos labirintos da criação, ora me apoiando em referências, ora construindo e desconstruindo simultaneamente o arsenal de técnicas teatrais que acumulei durante a minha trajetória, na tentativa de trazer para a escrita as sensações e atravessamentos que experimento na minha atuação em *Caranguejo Overdrive*. Além de tocar em pontos essenciais e detalhados da construção cênico-dramatúrgica e espacial do espetáculo, este capítulo traz para a escrita o esculpir em movimento da soma das potências de todas as áreas artísticas que conferem uma textura polifônica ao trabalho. Outro dos pontos que analiso é a minha relação com a palavra e o espaço em uma cena na qual todos nós, os atores, compartilhamos o “eu” do personagem “Cosme”, que atravessa toda a narrativa. Impossibilitada de escrever qualquer conclusão do trabalho por ter plena percepção da insuficiência da partilha no nosso devir *Caranguejo*, me arrisco a deixar fluir uma escrita improvisacional com todos os elementos que compõem este inventário. No “*performar*” dessa escrita me aventuro, como no palco, a abrir todos os canais possíveis, deixando uma fenda aberta para a poesia entrar⁶. Esta “*performance* escrita” faz um paralelo com o meu fluxo improvisacional na cena da “puta paraguaia” do espetáculo em questão, para onde, agora e ainda, todos os rios confluem, e que dá o título a este inventário: “Fuga para um fluxo improvisacional em *Caranguejo Overdrive*”.

⁶ Frase escolhida cirurgicamente ao assistir ao espetáculo *Outros*, em 29/11/2018, com o Grupo Galpão de Belo Horizonte, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. O espetáculo é dirigido por Márcio Abreu, com dramaturgia do Paulo André, Eduardo Moreira e Márcio Abreu.

1. *INGRID*

Neste capítulo vou (re)construir a memória do processo artístico do espetáculo *Ingrid*, mas vou começar a puxar o fio pelo final, isto é, a partir do espetáculo *Guanabara Canibal*, um dos meus mais recentes trabalhos. Tempos invertidos e territórios diversos: o presente é no século XVI e acontece nos bairros do Flamengo e Glória, no Rio de Janeiro, Brasil; e o passado é no século XXI e acontece em um cativeiro numa selva na Colômbia, onde um grupo guerrilheiro mantém seus sequestrados. América Latina.

1.1 PENSAR NO PRESENTE PARA COMPREENDER O PASSADO: PARTINDO DE *GUANABARA CANIBAL*

Pensar no presente para compreender o passado, e pensar no passado para compreender o presente. Vamos voltar para 1565, ano do ataque dos portugueses, comandados por Mem de Sá, às populações nativas da aldeia Karioká, no entorno da Baía de Guanabara. “O tempo se dilata em um perpétuo presente” (KOSOVSKI, 2017, p. 21).

Em um dos primeiros encontros para a criação do espetáculo *Guanabara Canibal*, espetáculo que estreou em agosto de 2017 com texto de Pedro Kosovski e direção de Marco André Nunes sobre o genocídio dos índios Tupinambás no século XVI na fundação do Rio de Janeiro, li um trecho do livro *A inconstância da alma selvagem*, de Eduardo Viveiros de Castro, que citarei logo abaixo. Os Tupinambás, canibais, aprisionavam inimigos para o sacrifício seguido de um ritual antropofágico. Em muitos dos relatos de autores quinhentistas e seiscentistas afirmava-se que a vingança da morte dos ancestrais apresentava-se como um dos principais motivos da guerra. Para Viveiros de Castro, a vingança dos Tupinambás não decorria tão somente do temperamento agressivo dos indígenas e da sua incapacidade de esquecer ofensas passadas. A vingança era:

[...] justamente a instituição que produzia a memória. Memória, por sua vez, que não era outra coisa que essa relação ao inimigo, por onde a morte individual punha-se a serviço da longa vida do corpo social [...]. Entre a morte dos inimigos e a própria imortalidade estava a trajetória de cada um, e o destino de todos. [...] Assim, não era o resgate da memória dos finados do grupo que estava em jogo, mas a persistência de uma relação com os inimigos. Estes eram os guardiões da memória coletiva, pois a memória do grupo – nomes, tatuagens, discursos, cantos – era a memória dos inimigos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pp. 154 e 158)

Em uma sociedade onde a guerra não se fazia para demarcar territórios e na qual a vingança operava como preservação da memória, a afirmação de Viveiros de Castro ratifica a indispensabilidade do outro na cultura Tupinambá (PEREIRA MARTINS LINDOTE, 2005). A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias servia à produção do devir (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Alguns meses depois dos primeiros estudos pré-peça, tendo realizado alguns experimentos cênicos e dramaturgicos, Pedro Kosovski, o dramaturgo de *Guanabara Canibal*, chegou com o primeiro texto para a abertura do espetáculo, texto que seria dito após ser ouvida a gravação em um disco de vinil, narrada por Amaral Neto (produzido nos anos da ditadura), contando a “versão oficial” da fundação da cidade do Rio de Janeiro, que resultou no extermínio dos povos nativos. O texto inicial seria dito por uma senhora viúva (Guanabara) que cairia em profunda náusea ao ouvir a gravação.

Eu sou a Guanabara. Não sou personagem, nem sou eu. Mas também sou a viúva e sou eu. Talvez seja uma entidade (como me disse Ricardo Kosovski, ator, ao assistir a um ensaio) e, como tal, seria aquilo que constitui a essência de um ser. A equação não parecia nada fácil: imaginei que seria uma voz, com propriedade, que atravessa séculos de história, ou pelo menos pensei isso, enquanto recebia o texto. A náusea, essa indigestão histórica, também provinha da deglutição daquele, o colonizador, que veio exterminar, violentar, massacrar... Eis o texto:

Pesa. Não desce. Tá no meio do caminho. E não passa. Você não vai falar por mim. Minha boca adormece. Você não começa falando. Primeiro pesa na barriga. Depois arde. É indigesto. Eu vou falar por você. Não. Não vem contra mim. Não vem dizer que eu não sei. Eu não sei. Tá passando. Não está confortável para ninguém. É no meu peito. No meio do peito. Sobe aqui por dentro e queima tudo. Até a minha garganta. Eu vou falar direto. Você não quer. Você não tem direito. Tá voltando. Tá ardendo. Tá voltando. A língua está dormente. É ácido. Na boca volta um gosto. Está vencido. Venceu. É nojento. Queima toda a garganta. Eu desconfio do futuro. É ácido. Tá caindo. Tá caindo. Passou. Não fala por mim! Escuta o que estou falando. Você não vai falar por mim. Não está confortável para ninguém. É indefeso. Não é meu. É seu. Para o passado. Para. Deixa lá. Não deixa voltar. Se manda daqui. Eu nunca falei. Pesa. Não desce... (KOSOVSKI, 2017, p. 25)



Foto para o programa do *Guanabara Canibal*
João Julio Mello

É o início da peça. Estou falando com as minhas vísceras, com o corpo do outro dentro de mim⁷. Talvez o público ainda esteja em um momento de aproximação. Há muitas informações de caráter imagético, projeções com dados históricos na tela, uma tela que separa

⁷ Lembro-me que alguns meses antes da estreia do espetáculo estávamos em Porto Alegre, excursionando com *Caranguejo Overdrive* pelo Palco Giratório, e fizemos um encontro no auditório do hotel onde estávamos hospedados para estudar/ensaiar para *Guanabara Canibal*. Uma das questões que me instigava era pensar “De quem é a voz que fala na peça?”. Em um determinado momento, sugeri que a voz que falaria no transcurso da peça seria a do devorado. Essa voz, dentro do meu corpo, falaria. As tripas do devorado falariam. No entanto, o corpo seria o da devoradora (Guanabara), isto é, dois seres dentro do meu corpo. A voz do devorado se expressando e o corpo da devoradora agindo. Terminamos o ensaio com a sensação de que poderia ser um excelente ponto de partida. Mais adiante, Pedro Kosovski trouxe o texto escrito com uma variação. Nele, eu, a devoradora, falaria com o devorado dentro do meu corpo, mas não ouviríamos a voz dele, somente a minha, que tentaria, durante o espetáculo, impor a sua voz, contando a versão não oficial da fundação do Rio de Janeiro, os assassinatos e torturas praticados contra os Tupinambás e os nativos brasileiros durante o processo de colonização e sobre seus desdobramentos.

os atores do público. A tela é uma fronteira, e do lado de lá, o outro. Assepsia: o público veste máscaras de proteção. Não conseguimos quase perceber seus olhos, a tela parece desmanchar seus contornos. Vai começar o ritual, o do teatro e o antropofágico. Vamos contar essa história a partir do ponto de vista dos vencidos, e não dos vencedores. Fenda, separação, fronteira, estrangeiro, fratura, invasores. Eu e o outro. Eu com o outro dentro de mim. Outros dentro de mim. Outros dentro da bolha do edifício do teatro. Todos dentro. CORTE. Antropofagia como devoramento do outro, de outros e de mim. Antropofagia, metáfora indissociavelmente ligada ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade⁸, marco do modernismo brasileiro que propunha, em poucas palavras, devorar a cultura europeia e digeri-la para reelaborá-la sob a forma de uma arte tipicamente brasileira:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupi, or not tupi that is the question*. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 1928, pp. 3 e 7)

O ato de canibalizar o outro e de devorar a cultura do outro opera como um fator importante para mim, não só pela minha condição de estrangeira, mas também pela interseção de fluxos que se estabelece no processo de criação de espetáculos “Só me interessa o que não é meu”, disse Oswald de Andrade. O campo da criatividade passa a ser a soma desses devoramentos, um espaço múltiplo, híbrido e fluídico. “Não há artista que se preze que não deixou um rastro antropofágico em sua obra”, diria João do Presente em uma das edições da Revista de Antropofagia (ALMEIDA, 2002).

A necessidade do outro se apresenta também para mim como aquilo que nos move, um espaço interno permanente cuja matéria instável é alimentada pelas experiências e trânsitos dos corpos, que opera como disparador de sensações, pensamentos e associações que acontecem no campo energético da criação artística. Essa fenda, essa grande boca que mastiga e deglute os resíduos do outro, será meu guia na construção e desconstrução das práticas processuais artísticas que escavarei a seguir.

⁸ Este Manifesto, que deu origem ao movimento, foi publicado em 1º de maio de 1928 na Revista de Antropofagia. Ver mais: Manifesto Antropófago. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>>. Acesso em: 22/04/2018.

1.2 INGRID: DO ESQUECIMENTO À MEMÓRIA

A memória individual como doadora de identidade, forma presente do passado, restituição do passado. A Memória atribuída a um eu, mas o eu ao qual atribuímos nossos pensamentos e lembranças é mera ilusão. Memória, frágil ilusão de identidade. A lembrança é lembrança do desaparecido, é a permanência da ausência. [...] Memória que projeta lembranças. [...] Memória dos sentidos e dos movimentos. Memória dos significados. Memória das emoções. Memória sensível. Memória inteligível. Memória, maneira de saber sobre a ausência. Memória semântica, que reconhece objetos e palavras. Memória episódica, para recordar acontecimentos. [...] Memória gustativa, auditiva, eidética (lembrança de imagens), inconsciente individual, inconsciente coletivo. (MARTYNIUK, 2004, tradução nossa)⁹

Minha trajetória artística começou aos doze anos na Colômbia, onde nasci. São 46 anos dedicados ao teatro, 36 deles profissionalmente. Nesses anos trabalhei como atriz em diversas companhias, grupos, projetos isolados, em espetáculos produzidos e gerados por outros artistas ou por mim, mas a minha revolução artística aconteceu, de fato, com meu espetáculo solo *Ingrid*, com dramaturgia de Fidelys Fraga e direção de Marco André Nunes, um projeto autoral sobre Ingrid Betancourt¹⁰, senadora, ex-candidata à presidência da República da Colômbia pelo Partido Verde Oxigênio¹¹, sequestrada pelas FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo)¹².

⁹ Trecho retirado do livro “**Fenomenología de la desaparición**”. Nele, Cláudio Martyniuk, escritor, professor e pesquisador argentino, oferece um relato sobre o que acontecia na Escuela de Mecánica de la Armada, a ESMA, um dos maiores centros clandestinos de detenção na Argentina para executar o plano de desaparecimento de pessoas na época da ditadura militar nesse país. O espaço, atualmente, é lugar público que promove o exercício de memória. Ver: MARTYNIUK, Claudio. **Fenomenología de la desaparición**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004. Disponível em: <http://catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Martyniuk_ESMA.htm>. *Sobre a ESMA: <<http://www.espaciomemoria.ar/portugues.php>>.

¹⁰ Ingrid Betancourt nasceu em 1961, na Colômbia. Passou parte de sua juventude na França, onde estudou Ciências Políticas. Retornou a seu país e iniciou uma carreira política baseada na luta contra o tráfico de drogas e a corrupção. Foi eleita deputada, e a seguir senadora, com a maior votação do país. Escreveu o livro “Coração Enfurecido” em 2001, o qual foi proibido de ser publicado em seu país porque continha revelações polêmicas, além de críticas e acusações contra o ex-presidente Ernesto Samper (1994-1998). Contra Samper estava correndo um processo judicial conhecido como Processo 8000; nele, o ex-presidente era acusado de receber dinheiro do narcotráfico para a sua campanha presidencial. No ano de 2001, Betancourt candidatou-se à Presidência da República. Em fevereiro de 2002, três meses antes das eleições presidenciais, foi sequestrada pelas FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia) e permaneceu na selva colombiana por seis anos e meio. Nesse período, as únicas notícias que tinha de sua família eram recebidas através do programa de rádio “As Vozes do Sequestro”, de Herbin Hoyos (ex-sequestrado), que levava mensagens de alento aos reféns. Ingrid Betancourt foi libertada em 02 de julho de 2008, em um operativo de inteligência militar do governo colombiano, junto com mais 14 reféns. Atualmente mora na França.

¹¹ Partido Verde Oxigênio (1998) foi fundado e liderado por Ingrid Betancourt. O desafio do partido era levar transparência, alento e energia a um país desgastado pela corrupção e guerra. O partido lutou também pela defesa da preservação do meio ambiente. Sua dissolução aconteceu em 2005.

¹² As FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo) foram fundadas por um grupo de 48 camponeses em 1964. É uma organização guerrilheira de inspiração marxista-leninista. Seus líderes foram



Revista Bravo
Fotógrafa: Silvana Marques
Agosto 2008

Moro no Rio de Janeiro há 39 anos e até 2004, ano do início da gestação do projeto, “não tinha me atentado” ao fato de ser colombiana. Explico melhor: por questões ligadas à integração cultural com o Brasil, vivi um processo de esquecimento temporal com relação às minhas origens. Isso implicou, durante os primeiros anos no Brasil, deixar de lado a minha língua, minha história. Um trecho do prólogo do livro *La rabia en el corazón*¹³, escrito por Ingrid Betancourt em 2001, um ano antes do seu sequestro, foi o elemento disparador para a realização desse projeto pessoal, teatral, artístico e político que me fez resgatar a minha memória (ou pelo menos parte dela) de um sono profundo:

Manuel Marulanda Vélez, apelidado “Tirofijo”, e Jacobo Arenas. O movimento surgiu como uma guerrilha que reivindicava a luta radical agrária. A luta armada durante mais de 50 anos incluiu inúmeros sequestros e atentados. Após um Acordo de Paz assinado em Havana em 2016, tornaram-se um partido político e lançaram sua campanha para as eleições legislativas e presidenciais. Aproximadamente 11 mil combatentes entregaram suas armas em 2017, depois do compromisso assinado entre a organização e o governo colombiano.

¹³ Em português *Coração Enfurecido*, tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Ser colombiana é a melhor definição de mim mesma. Digo isso com orgulho e, ao dizê-lo, sinto que disse tudo [...]. Tenho com a Colômbia uma relação afetiva [...]. Vejo-a levantar-se com a mesma força com que nasceu para cumprir com as promessas de liberdade que acunharam sua identidade [...]. Se você e eu tivermos coragem de olhar para o que aconteceu em nosso país, poderemos escolher: ou repetir a história ou construir outro caminho. (BETANCOURT, 2001, p. 13, tradução nossa)

Até 2007 eu tinha participado de diversas montagens, algumas realizadas a partir de sistemas convencionais, isto é, com hierarquias bem definidas em todas as áreas da construção da cena e com clara sujeição ao texto e à direção. Porém, com *Ingrid*, depois de três anos de gestação do projeto, retomei a prática dos procedimentos do fazer artístico que experimentei com os diretores Bia Lessa e André Monteiro em *Exercício N° 3*¹⁴ (1988), Dudú Sandroni em *Dois idiotas cada qual no seu barril*¹⁵ (1989) e Dácio Lima, diretor da Cia. do Gesto, em *O Baile*¹⁶ (1992). Estes espetáculos são muito importantes na minha formação. No processo de construção das peças supracitadas partimos de temáticas que nos interessavam e, no que concerne aos dois últimos citados, o nosso ponto de partida foi um livro e um filme, respectivamente. Neles, a dramaturgia foi construída, diariamente, na sala de ensaio, a partir da soma e do atravessamento de olhares dos artistas envolvidos, em processo colaborativo. Assim, com um sistema de trabalho ancorado na troca entre todos os segmentos da criação, improvisamos e levamos proposições cênicas para fazer o levantamento cênico-dramatúrgico, matéria-prima dos trabalhos. Esse foi o nosso norte no processo de ensaios de *Ingrid*.

Analisando questões inerentes aos processos colaborativos, Luis Alberto de Abreu, dramaturgo paulista, em um artigo que acho pertinente citar aqui, publicado nos Cadernos da ELT, Escola Livre de Teatro de Santo André, afirma:

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços

¹⁴ *Exercício N°3* estreou em 1988, com direção de Bia Lessa e André Monteiro no SESC Tijuca. Ver mais: <<https://cbitij.org.br/exercicio-2-direcao-jose-luiz-rinaldi-e-exercicio-3-direcao-andre-monteiro/>>. Acesso em 28/06/2019.

¹⁵ *Dois idiotas cada qual no seu barril* estreou em outubro de 1988 no Teatro Glauce Rocha, com direção de Dudú Sandroni. Texto: Fátima Valença; Trabalho de clown: Dácio Lima; Música: Ubirajara Cabral; Cenário e figurino: Lidia Kosovski. Com Luiz Carlos Persegani e Carolina Virgüez. Fez temporada na Casa de Cultura Laura Alvim em 1989. Ver mais: <<https://cbitij.org.br/1988-dois-idiotas-sentados-cada-qual-em-seu-barril-direcao-dudu-sandroni/>>. Acesso em 28/06/2019.

¹⁶ *O Baile* estreou em 14/05/93 no Teatro Glauce Rocha, com a Cia. do Gesto e direção de Dácio Lima. Fez temporada também na Casa de Cultura Laura Alvim, Gláucio Gill, Casa da Gávea e nos teatros TBC (São Paulo) e Dulcina (Brasília). Ficou cinco anos em cartaz, entre temporadas e turnês.

exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (ABREU, 2004, p. 1)

É importante frisar que nos processos colaborativos realizados com os diretores acima citados, os artistas envolvidos dialogaram, propuseram e trabalharam em prol da cena, mas cada um assumiu a sua função artística, diferentemente da criação coletiva¹⁷, onde a proposta não é assinada individualmente, e sim pelo grupo, que sugere ideias, encaminhamentos e soluções para a realização da obra (NICOLETE, 2002).

Por fim, a partir da experiência vivida com esses artistas, comecei a expandir meu campo artístico, indo além da relação de obediência ao texto como regente da encenação, já anunciada por Artaud no seu Primeiro Manifesto, de 1935:

[...] importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre gesto e pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição da expressão pela palavra dialogada. (ARTAUD, 1993, p. 85)

Essa linguagem única, de alguma maneira, está ligada também, a meu ver, ao diálogo constante entre as áreas artísticas, fato este que acaba por diluir fronteiras entre as mesmas, contribuindo assim para “uma espécie de expressão central, sem proveito para uma arte particular”, sem que “se coloque a linguagem articulada à frente de todos os outros meios de representação”, nas palavras de Artaud (1993, pp. 86 e 105). Com isto, comecei a experimentar mais liberdade e abri novas possibilidades criativas: um ator-autor¹⁸ que propõe e não apenas executa. Fora isso, aguicei meu interesse pelo caráter de transitoriedade de uma obra, já que esse tipo de processo, aquele que lida diariamente com um fato real, nasce, morre, se renova diariamente na sala de ensaio e no palco, e é feito de matéria gasosa, variável e adaptável.

¹⁷ O professor Roberto Ives Schettini (2009, p. 88) define a Criação Coletiva como a descentralização das funções artísticas. A mesma pressupõe a falta de assinatura, ou melhor, uma assinatura única, composta de uma pluralidade de assinaturas. Ver: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9455/1/Schettiniseg.pdf>>.

¹⁸ O professor Dr. André Carreira e André Felipe Costa Silva, bolsista de iniciação científica CNPq, no artigo *Pensando uma Dramaturgia de Grupo* (2008, p. 3) analisam a figura do ator, que após os anos 60 e 70, junto aos movimentos de contracultura, é fortalecida e levada ao centro do processo coletivo, articulando-se nas mais variadas funções, surgindo assim a figura do ator-propositor, o ator-criador. Ver: <http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/007_Andre_Carreira.pdf>.

Ingrid, portanto, precisava, pela sua natureza, ser criado nessa direção: a mobilidade de uma dramaturgia que trabalha “em tempo real”, que dialoga permanentemente com um fato que está acontecendo no presente, associada a um processo de fluidez, escuta e troca entre a equipe artística. Para Salles (2004), o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis e estar diante de uma mobilidade, em um estado contínuo de metamorfose, põe em questão o conceito de obra acabada, havendo, portanto, uma constante adaptação às formas provisórias:

O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento “enfrentam” um texto em permanente revisão. [...] Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento do seu ponto final. É um processo contínuo, em que a progressão e regressão infinitas são inegáveis [...]. O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir [...]. Um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. (SALLES, 2004, pp. 26 e 27)

Apoiados no princípio de horizontalidade e de escuta, partimos para o início dos ensaios. O espetáculo, inicialmente, não tinha a pretensão de falar da vida de Ingrid Betancourt, e sim da sua vida no cativeiro a partir de depoimentos de ex-sequestrados pelas FARC e dos seus familiares, além de algumas informações divulgadas pelos meios de comunicação, entre elas cartas, mensagens e dois vídeos de Betancourt gravados pela guerrilha na selva. A estrutura do projeto contemplava também discutir questões pertinentes a seu pensamento político, e para isso foram levados à cena alguns pontos do programa de governo que a candidata à presidência da Colômbia pretendia implantar caso ganhasse as eleições. Da mesma maneira, pretendíamos incluir alguns discursos, textos e depoimentos escritos por ela no seu livro:

Estamos paralisados pelo medo, pela dor e só pensamos em defender nossa própria pele. Mas ninguém se salva sozinho. Somos todos prisioneiros da corrupção, do tráfico, do medo... É nesse país que querem viver? Temos que tomar uma atitude diferente [...]. O que nós queremos é transparência, o direito à verdade. Queremos poder olhar para os nossos filhos sem nos envergonharmos. Nosso país está afundando, mas temos que superar a tentação de nos darmos por vencidos. Não é suficiente fazer o que é possível. Devemos tornar possível o que sabemos ser necessário. Estou falando de uma revolução íntima, pessoal. Essa é a nova Colômbia que me convoca, aquela que se alimenta do esforço de todos e não se rende. Eu acredito nessa nova Colômbia! (BETANCOURT, 2001, tradução nossa)



peças como *Hysteria* (2002), do paulista Grupo XIX Teatro. O espetáculo, que contava a história de cinco mas em um manicômio, nasceu da pesquisa do grupo em arquivos de hospícios femininos no século 19. O que define o documentário é simplesmente a vontade de o criador documentar algo genuíno", diz Eivaldo Arzuffi, que não tem dúvidas de que a definição pode ser aplicada ao teatro. Mas há quem discorde. Para o ator e ator Eduardo Moreira, integrante do Grupo Galpão, encenou *Pequenos Milagres*, o teatro é a forma de expressão artística que mais se afasta do real, recriando-o em múltiplas formas. "Seu espaço é privilegiado para a criação. Nesse sentido, acho que o documentário está sempre mais próximo do cinema", diz. Carolina Virguez afirma nunca ter pensado em *Ingrid* nesse prisma, mas acredita que sua peça tem, de fato, uma relação com o documentário. "É difícil precisar se é um gênero", pondera Vázquez. Para Luis Alberto de Lencastre, a confusão acontece pelo simples fato de ficção e

realidade serem duas faces da mesma moeda: "Ficção, ao contrário do que comumente se imagina, não é um artifício, mas uma dimensão da realidade". ¶

Ingrid em 2007, na cativela. A foto era uma das poucas informações que a atriz possuía para montar a peça

ONDE E QUANDO

Ingrid. De Fidelys Fraga. Direção de Marco André Nunes. Com Carolina Virguez. Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, Humaitá, Rio de Janeiro, tel. 0++21/2266-0896). 6ª e sáb., às 24h. Até 27/9. R\$ 15.

As Três Graças – Uma Sátira Menipéia. De Luis Alberto de Abreu. Direção Ednaldo Freire. Com Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Teatro Célia Helena (rua Barão de Iguape 113, Liberdade, São Paulo, tel. 0++11/3209-0470). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. De 9/8 a 28/9. R\$ 20.

08/2008 www.revistabravo.com.br 103

Revista Bravo
Agosto 2008

Dez anos depois de estreada a peça, me dou conta do quão importante era para mim, naquele momento, levar à cena – e para mim mesma – a afirmação de uma “identidade nacional”, como se antes houvesse uma culpa, uma dívida interna por ter deixado minha língua e meu país em um recanto da memória para poder absorver outra cultura, ser uma atriz com corpo e voz que pudesse traduzir em cena, isto é, que pudesse ser vista pelo público brasileiro como “um deles”. Naquele momento, em 2008, com quase 30 anos de Brasil e 47 anos de vida, estava na hora de “rebobinar a fita” e voltar às minhas origens. Já era brasileira, então podia ser colombiana de novo. Duas estrangeiras coabitando o mesmo corpo. Afinal, quem habita esse corpo? Quantas vozes?

Guimarães Rosa, no conto *A terceira margem do rio*, traz um “não lugar”, uma terceira margem desconhecida. Nele, o pai, um personagem do conto, encomenda uma canoa forte, própria para durar na água por muitos anos. É o filho quem narra na primeira pessoa:

Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos [...]. O rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta. [...] E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida e longa. Nosso pai não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. (ROSA, 1988, p. 32)

Nessa terceira margem todas as margens são incluídas, elas se somam e abrem espaço para um lugar onde tudo habita. Se por um lado a canoa é a estrutura, o lugar por onde ela navega é instável, líquido e vasto, O pai, de fato, não estava fixo em nenhuma parte, ele apenas permanecia nos espaços do rio. Foi nesse espaço, nessa terceira margem, que comecei a transitar em um fluxo contínuo de perspectivas, deixando de ser refém de uma dualidade delimitada, e passei a habitar um espaço de potência criativa, além da demarcação das nacionalidades, um espaço-corpo sem rosto definido.

Vamos voltar para as reflexões iniciais para a realização do espetáculo *Ingrid*. Logo nas primeiras reuniões discutimos sobre quais os caminhos para a construção dramaturgica e algumas questões saltaram à frente. A primeira, que foi determinante, estava relacionada a não pretensão de construir um personagem¹⁹ que retratasse Ingrid Betancourt. O nosso interesse radicava nas reverberações e diálogos que Ingrid Betancourt disparava na equipe artística e principalmente no que cabia a mim, que havia três anos estava gestando o projeto. A pergunta era: O que a Ingrid acionava em mim? Por que queria e precisava falar sobre isso? A largada tinha que ser dada. Como começar? Qual era o ponto de partida? Que material possuíamos para dar início ao processo? Como disse anteriormente, tínhamos o livro escrito por ela, um relato autobiográfico no qual Betancourt declarava abertamente o poder da narcopolítica na Colômbia, recortes de jornal com informações sobre seu estado de saúde na selva e algumas informações divulgadas pelos meios de comunicação.

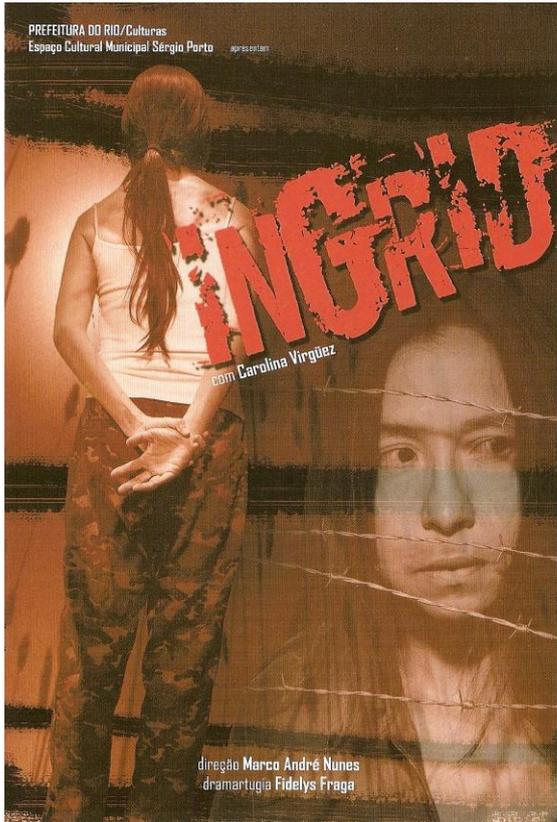
¹⁹ A ideia de um personagem é o que define a representação dramática, como se um ator executasse algo. Pensamento que se torna cada vez mais distante da construção contemporânea (trecho de uma conversa com a minha orientadora Martha Ribeiro).

1.3 INÍCIO DOS ENSAIOS

Quando entramos na sala de ensaio, já havia cinco anos que Ingrid Betancourt estava sequestrada pelas FARC na selva colombiana. Sabia-se, por outros sequestrados que conseguiram fugir, que ela, de fato, estava viva e eles descreviam, a seu modo, detalhes sobre seu estado anímico, a sua saúde, a vida no cativeiro e sobre os procedimentos utilizados pela guerrilha para inibir qualquer tipo de fuga por parte dos sequestrados, entre eles, amarrá-los em árvores e acorrentá-los. Relatavam também os castigos a que os sequestrados eram submetidos, sobre a rotina dos guerrilheiros e do cativeiro.

Uma das questões que se apresentou logo de início foi a necessidade de criar um arsenal de informações que fosse suficiente para que o diretor e o dramaturgo se aproximassem da conjuntura política da Colômbia daquele momento. O país estava com mais de 3.000 sequestrados pela delinquência comum, o Estado, a guerrilha, os paramilitares e os narcotraficantes; e dentro desse cenário o “personagem”, objeto da minha pesquisa. Para isto, além de realizarmos leituras sobre a temática em questão, o diretor, dramaturgo e a diretora de movimento, Nívea Magno, lançaram algumas provocações, entre elas a exposição de uma “aula” breve que dei para eles sobre a situação político-social da Colômbia. Na sequência, Marco André sugeriu que eu levasse essa “aula” improvisada para a cena, fazendo um cruzamento com a minha memória (imagens, lembranças, ideias, percepções), sem preocupação com um encadeamento ou cronologia (fosse de cunho pessoal ou do próprio material que eu havia colhido para o trabalho nos últimos três anos). Lembro claramente que na improvisação levei a lembrança de muitas situações de violência vividas por meus pais desde 1948, início da chamada “Época da Violência” na Colômbia.²⁰ Nenhuma das lembranças dessa época entrou no espetáculo, no entanto, está lá, impressa naquilo que não se pode ver.

²⁰ A guerra civil (na Colômbia), conhecida como ‘época da violência’, abrangeu um período de confronto armado, com manifestações de terror e de violência em grandes proporções no país. As disputas dos partidos tradicionais, liberais e conservadores, nesta fase, foram a expressão do conflito de interesses socioeconômicos, motivados pela expropriação e redistribuição de milhares de hectares de terra. Esse confronto arruinou com muitos pequenos e médios camponeses, fortalecendo o poder dos antigos e novos proprietários de terra. O conflito se agravou após o assassinato do líder e caudilho do partido liberal Jorge Eliecer Gaitán, que desencadeou abertamente a exploração do ódio partidário: alguns na oposição; outros, os conservadores, aproveitando o poder para executar as mais cruéis perseguições. Isso fez com que os camponeses liberais formassem grupos de autodefesa contra as agressões oficiais. Ver: <<http://maria-ayola.blogspot.com.br/>>, 06/02/2018, tradução nossa.



PREFEITURA DO RIO / Culturas
Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto apresenta

INGRID
com Carolina Virguez

direção Marco André Nunes
dramaturgia Fidelys Fraga

PREFEITURA DO RIO / Culturas
Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto

Alex Nunes, Alexandre de Castro, Bruno Pacheco, Caju Bezerra, Carolina Virguez, Diogo Ahmed, Erick Farraz, Fidelys Fraga, Harley Arruda, Marcelo Marques, Marco André Nunes, Nivea Magno, Paula Almeida, Pedro Yudi, Renato Machado, Roberto Jerônimo, Sérgio Saboya, Silvana Marques e Sílvia Batistela

convidam para a estreia de

INGRID

2 de agosto de 2008, sábado, à meia-noite
Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto
Rua Humaitá, 163 - Humaitá
Tel: 2268-0896

Temporada: 8 de agosto a 27 de setembro
sextas e sábados, à meia-noite

Faixa Etária: 14 anos
Convite válido para duas pessoas somente para a estreia do espetáculo.
RSVP (21) 2547-3315 / (21) 2547-3221 / (21) 2547-2145

Apoio Cultural:
ANTENA Lavanderia Vianense 2301-9048
ARALLER
ESPAÇO VISOR
STUDIO TERESA CAMERAO
Cerveja Zetta

Patrocínio:
FATE

diagrama de cena - design

Convite Espaço Sérgio Porto
Fotógrafa: Silvana Marques

A violência pode estar oculta atrás de uma voz que inquire alguém. Início da cena 3. Momento da Comida. Uma voz em *off* irrompe pelo alto-falante localizado dentro da caixa-cenário. Estou comendo. Passiva. A voz que entra pelo espaço é a de um homem (aquele que determina as leis do cativo, o comandante quiçá). A voz começa a levantar uma série de questionamentos, talvez as perguntas do porquê eu faço essa peça. Durante as temporadas do espetáculo nunca tive essa percepção. Situação limite. Sempre me distanciei dessa voz, lançando para ela a responsabilidade de Eu/Ingrid estar ali, no cativo, à mercê dos desígnios do outro. O outro responsável por deixar a minha vida em suspensão. Esse é o inquérito da voz, em *off*, que irrompe o espaço:

Você é aquilo que você pensa! Ou você é o que você fala? (PAUSA) Você é o que fala, ou você é o que você faz? Você é a terra que pisa. (PAUSA) Ou você é a terra que lhe pariu? Você é a terra que lhe acolhe ou você é a terra que lhe viu partir? Você é sua mãe, seu pai, seu avô. Você é seu “índio-avô”, seu coronel-avô, seu escravo-avô. Você é seu avô massacrado, oprimido. Ou você é seu avô assassino, seu tirano-avô? Você é o derrotado, o humilhado, o despojado. Ou você é o herói da história? De que lado você estava quando tudo começou? De que lado você estava quando se tornou quem é? (FRAGA, Fidelys, 2008)²¹

²¹ O texto da peça ainda não foi publicado e não está disponível na internet.

Essa voz está inquirindo quem? Ingrid ou Carolina? De quem é essa voz? Por que masculina? Criei o outro para fazer o inquérito. Necessidade radical do outro para reconstruir a minha memória, a memória social e histórica. Multiolhares de mim mesma, deslocamento de perspectivas. Sobre qual ótica estou me vendo nessa cena? Vozes minhas e vozes sociais atravessando o tempo e o espaço. Relendo essa cena hoje, não sei ao certo se a voz em *off* entrava em português ou espanhol. Isso importa? Mudaria alguma coisa? “Você é a terra que pisa. (PAUSA) Ou você é a terra que lhe pariu? Você é a terra que lhe acolhe ou você é a terra que lhe viu partir?”

Vasculhando a memória da cena latino-americana encontrei uma voz, a do Alberto Kurapel, poeta, diretor, dramaturgo, ator-performer chileno que em 1974, um ano depois do golpe militar no Chile, viveu exilado no Canadá. Ali, fundou a Compagnie des Arts Exilio, primeira companhia latino-americana interdisciplinar de teatro-performance do Canadá, na qual começou a trabalhar “a estética do exílio”. O não pertencimento, pela sua condição de exilado, constitui o eixo das suas criações. Não é de surpreender que nesse “não lugar”, a terra estrangeira, escreva textos em espanhol e francês, e que os atores com quem trabalhava assumissem, em cena, que não eram nativos da língua francesa. Suas obras convocam temas como o exílio, a repressão, a tortura, os desaparecidos políticos, a solidão, a perda da linguagem e o poder, articulados em um discurso que toma como base sua própria cultura desterritorializada e sua memória fraturada, em uma concepção de “mestiçagem artística”, colocando o foco na América Latina sob o olhar dos que estão na passividade e no das vítimas da história do continente (LAGOS-KASSAI, 2002, In: KURAPEL, 2004, p. 15. Tradução nossa).

Em Kurapel encontro eco para muitas das questões que me atravessaram desde a minha chegada ao Brasil. *Ingrid* se tornou o solo dessa terra intermediária que gerou inúmeros questionamentos, cujos desdobramentos têm reverberação até hoje na minha vida e nas minhas escolhas artísticas:

A perda de identidades, linguagem, de comunicação, junto com a solidão que o acompanham, são temas universais que em nosso caso foram fraturas sociais derivadas do castigo que comporta o desterro. [...] Cheguei a uma compreensão diferente da expressão cênica através da ruptura daquele que a interpreta, deixando nela o vestígio, a memória de uma fratura, que não é senão a dor intransigente do fracasso, e é essa dor que ao ser alheio e próprio se incrusta em minha atuação e nos obrigou a ultrapassar os tempos e trazer um passado para o nosso eterno presente, impelindo-nos a reparar perdas, diversificando o olhar, voltando-o para dimensões espaciais e temporais desconhecidas, isto é, transformando as perdas em uma metáfora sempre móvel, rechaçando o estatismo que nos levaria a um diletantismo

artístico, transformando-o em uma moeda de “livre comércio”, na imediatez do valor de troca. [...] “Meus signos cênicos estão ali, ultrapassaram e continuam ultrapassando um presente carregado de passados e futuros”. (KURAPEL, 2012, pp. 73 e 80)

Ingrid: uma peça que dialogava com o momento atual da Colômbia, que se modificava diariamente e que nos fazia olhar também para o nosso passado. A memória de uma fratura. Uma peça que me fez olhar simultaneamente com aproximação e distanciamento para o Brasil. Sair da Colômbia se dá de maneira voluntária. Não fui arrancada de lá, nem proibida de retornar. Não sei se sou imigrante, se vim para o Brasil em um “exílio voluntário”, ou se sou uma “terceira coisa”. A Colômbia estava naquele momento dominada pela corrupção, pelo paramilitarismo, pela guerrilha e pela narcopolítica. Um país assolado pela guerra dos cartéis e pela dor das vítimas da guerra. Por outro lado, sentia que ali não conseguiria me desenvolver profissionalmente, e um dos motivos certamente estava ligado à objeção da minha família de que eu seguisse essa profissão.

Voltemos para os ensaios: a dramaturgia foi ganhando corpo (instável) através das composições e improvisações realizadas com os resíduos das informações que a imprensa lançava. Como já mencionei anteriormente, pouquíssimo se sabia sobre o estado dos sequestrados, principalmente no que se refere à Ingrid Betancourt, que passou a ser “moeda de troca” nas negociações propostas pelas FARC ao governo colombiano, quem retrucava exigindo que a guerrilha, ao menos, enviasse uma prova de vida (e foram muito poucas no período em que ela esteve sequestrada). As informações, portanto, eram muito escassas, motivo pelo qual a dramaturgia e a própria cena foram sendo construídas com pequenas partículas ou resíduos, já que as lacunas, ou os espaços vazios, se faziam enormes.

Dessa maneira, em torno a uma quantidade grande de interrogantes, iniciamos a caminhada pisando em terreno movediço sem poder esculpi-lo em dramaturgia ou cena, porque o fato real, isto é, o sequestro de Betancourt, estava acontecendo naquele exato momento em algum lugar da selva amazônica... Poderia ser no Brasil? E esse fato real, assim como a vida, podia mudar a cada minuto. Não sabíamos se ela estava doente, e se ainda estaria viva... Às vezes íamos para casa, logo após um ensaio, com a sensação de ter avançado, de ter dado um passo, e no dia seguinte era divulgada nos meios de comunicação uma informação que desconstruía e atualizava o material levantado.

Começamos a notar que mesmo que as nossas tentativas de construção cênico-dramatúrgica não fossem propriamente estáveis, havia algo que se mantinha, e esse algo não era propriamente de material sólido, e sim um grande espaço alimentado pelas memórias de todos, dos escombros das cenas desmoronadas, das notícias e das lacunas deixadas por elas, fossem elas falsas ou não, e claro, pela nossa ficção. Dialogando com essa ideia, gostaria de trazer um poema do Tadeusz Kantor no livro *O teatro da Morte*:

O quarto da minha infância é escuro,
um CUBÍCULO abarrotado.
Não é verdade que o quarto da nossa infância
permaneça ensolarado e luminoso em nossa memória.
Somente nos maneirismos da convenção literária
ele se apresenta assim.
Trata-se de um quarto MORTO
e de um quarto dos MORTOS.
Colocá-lo em ordem é uma tarefa em vão:
ele sempre morrerá.
Porém, se conseguirmos extrair fragmentos,
mesmo que sejam ínfimos,
um detalhe do divã,
a janela e a estrada que se perde de vista ao longe,
um raio de sol no chão,
as botas amarelas do meu pai,
as lágrimas da minha mãe,
o rosto de alguém atrás do vidro da janela,
é possível que nosso verdadeiro QUARTO da infância
comece a tomar forma,
e talvez assim consigamos reunir elementos
para construir
o nosso espetáculo!
(KANTOR²², 1997, tradução nossa)

A potência criativa do nosso processo estaria nas falhas, nos lapsos, nos pequenos fragmentos, como aponta Kantor? Quais eram os elementos fixos que tínhamos para construir a nossa dramaturgia? Tudo era mutável. Fomos para a improvisação e começamos a tocar em alguns temas: clausura, liberdade, violência, tempo... A seguir começamos a compor pequenas células, algumas sem texto, todas de caráter imagético e de uma entrega corporal

²² La chambre de mon enfance est obscure un cagibi encombré. Cê n'est pas vrai que la chambre de notre enfance reste ensoleillée et lumineuse dans notre mémoire. Ce n'est que dans les manières de la convention littéraire qu'elle se présente ainsi. Il s'agit d'une chambre MORTE et d'une chambre DES MORTS. C'est en vain que nous essaierons d'y mettre de l'ordre: elle mourra toujours. Cependant si nous arrivons à en extraire des fragments, fussent-ils infimes, un morceau de divan, la fenêtre, et au-delà la route qui se perd tout au fond, un rayon de soleil sur le plancher, les bottes jaunes de mon père, les pleus de maman. et le visage de quelqu'un derrière la vitre de la fenêtre - il est possible alors que notre véritable CHAMBRE d'enfant commence à se mettre en place, et peut-être arriverons-nous ainsi à accumuler des éléments pour construire notre spectacle! KANTOR, Tadeusz. **Le Théâtre de la Mort**. Textos reunidos e apresentados por BABLET, Denis: L'Âge d'homme, 1997, p. 262.

intensa. Essas células se fechavam por si mesmas, isto é, eram quadros com início, meio e fim e foram nomeadas a partir dos estímulos lançados ora pela direção, ora pelo dramaturgo, entre elas:

- Hora do banho: cena na qual Eu/Ingrid tomava um banho de sol junto a uma árvore. A luz, recortada, iluminava, de cima, apenas o corpo de costas. A partitura foi concebida junto com Nívea Magno. Em contraste com os quadros anteriores e posteriores, o diretor propôs um momento de luz e leveza. O trabalho corporal foi realizado unicamente com a parte posterior do corpo, onde tentei entrar em contato com o silêncio interno, a presença, o estado neutro, compartilhados pelo diretor Dácio Lima (que estudou na Escola Jacques Lecoq²³ e com Philippe Gaulier²⁴) quando trabalhei na Cia. do Gesto. Dácio foi muito importante na minha formação, principalmente no que se refere a meu interesse pelo teatro gestual.
- Momento da comida: na parede do fundo da caixa-cenário há uma escotilha onde entra a comida e alguns objetos. Em um determinado momento, a portinhola da escotilha se abre e é jogado para dentro da cena um pequeno recipiente com comida e uma caneca com água. A solidão já estava presente desde o início do espetáculo e não queríamos reforçá-la sublinhando, com o gesto, a forma de comer. Optamos, portanto, por um gestual extremamente cotidiano. Nesse momento, se escuta uma voz que vem de fora. A voz é ouvida pelo alto-falante. Silêncio. Eu/Ingrid liga um pequeno rádio de pilha e senta-se à mesa. Tanto a mesa quanto a cadeira lembram um mobiliário hospitalar.

²³ Jacques Lecoq, (1921-1999) francês, ator, professor de educação física, reeducação corporal e movimento, fundou em 1956 a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* em Paris, voltada para o estudo da interpretação a partir da observação da vida cotidiana, da natureza do movimento e dos ritmos do corpo. (ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005. In: FISCHER, Lionel Blogspot). Ver mais: <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2011/05/jacques-lecoq-lucia-romano-lecoq-foi.html>>. Acesso em 25/02/18.

* Enquanto trabalhei (entre 1992 e 1997) com a Cia. do Gesto, com direção de Dácio Lima, treinamos com a Máscara Neutra, que possibilita que o ator tenha consciência do seu corpo e entre em contato com um “estado”, isto é, com o silêncio interno que precede à ação. Esse estado neutro deixa o corpo mais presente, disponível, receptivo e “pronto para o jogo”. A Máscara Neutra “propõe um estado apoiado na calma e na percepção, aflorando os sentidos do ator, ampliando a sua presença cênica [...] e coloca todo o corpo em estado de escuta.” Ver mais: <<http://www.grupomoitara.com.br/o-grupo/a-mascara-teatral/>>. Acesso em: 26/02/2018.

²⁴ Phillippe Gaulier (1943) é um autor, professor de teatro, diretor e clown francês considerado um dos maiores professores vivos de palhaçaria. Foi discípulo de Jacques Lecoq. É reconhecido por artistas, diretores e pesquisadores das áreas de circo, teatro, dança e afins. Ver mais: <https://www.maxpress.com.br/Conteudo/1,826969,Edicoes_Sesc_Sao_Paulo_lancam_livro_do_especialista_em_clown_Philippe_Gaulier,826969,1.htm>. Acesso em 28/06/2018.

O diretor e o iluminador Renato Machado trabalharam com sombra na parte superior do corpo, e os pés, cravados no chão, eram iluminados por uma luz recortada, cujos dedos se movimentavam com a música que provinha do rádio. Nenhuma palavra. A cena era gestual e o foco estava nos pés. Segmentação do corpo. Nívea trabalhou bastante, durante o processo, a técnica de Mímica Corporal Dramática de Ettiene Decroux²⁵. Esse treinamento, embora muito curto, ficou impresso no meu corpo e influencia as minhas escolhas na hora de abordar corporalmente uma cena.

- Dança: em um determinado momento abria-se uma grande janela no estado anímico de Eu/Ingrid. Uma música muito popular e conhecida na Colômbia, uma *cumbia*, se escuta através do rádio. A música toma conta do espaço e o corpo, preso, que naquele instante estava caminhando nos limites da gaiola, começa a ser afetado pelo som. O corpo então dança, explorando todos os limites, e o gesto se expande além de qualquer fronteira. É a dança que dança. Há poucos meses fiz uma oficina com Tadashi Endo²⁶. Ele disse para nós, os alunos: “Não dancem sozinhos, dancem com a solidão”. Contados exatamente dez anos depois da estreia, essa frase ressoa na minha cabeça/corpo e responde a essa cena de *Ingrid*. Em um ensaio, Marco André, o diretor, optou por tirar a música no momento em que a dança se expandia além do espaço físico, quando o corpo estava quase em suspensão. O corpo, portanto, continuou dançando em pleno silêncio, resultando em uma “Dança com a solidão”. Hoje, também, ao rememorar esta cena não posso deixar de pensar em José Gil e no seu livro “Movimento total – O corpo e a

²⁵ A obra de Ettiene Decroux (1898-1991), ator, mímico e pedagogo francês, contribuiu para trabalhar o corpo como principal ferramenta no trabalho do ator. “Para construir a Mímica Corporal Dramática, Decroux parte de alguns princípios como: a fragmentação da coluna vertebral em partes e planos, a primazia do tronco sobre o rosto e os braços, a interação entre impulso, esforço e tensões musculares, equilíbrio instável etc., desenvolvendo uma linguagem com regras precisas e sistematizadas, o que acarretava um modo específico de fazer e pensar a arte do ator. [...] Estruturou sua técnica e sua linguagem a partir do corpo do ator, e não do texto dramático”. DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. 2010, p. 57. Dissertação de mestrado UNESP. Ver mais: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86851/donoso_mga_me_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em 26/02/2018.

²⁶ Tadashi Endo nasceu em Pequim, na China. Atualmente mora na Alemanha. É dançarino de Butoh. Estudou e desenvolveu o seu trabalho a partir dos mestres Tatsumi Hijikata e Kazuo Ono, os quais começaram a desenvolver o Butoh no Japão nos anos 50, após os horrores ocorridos na Segunda Guerra Mundial, que incluíram os bombardeios, pelos americanos, nas cidades de Hiroshima e Nagasaki. Endo desenvolveu uma trajetória própria criando o Butoh-Ma (que significa estar “no meio”), no qual explora “a lacuna entre vazio e forma... forma... forma e vazio. Ele consegue preencher esse vazio com beleza poética, com movimentos precisos e um sabor espiritual. É como cortar grama e cortar vidro. Um cheira bem e te traz de volta a memória; o outro corta você e te deixa uma cicatriz”. (Tradução nossa). Ver mais: <<http://www.butoh-ma.de/>>. Acesso em: 26/02/2018. * Tadashi tem uma relação forte com o Brasil, especialmente com o grupo LUME, de Campinas, que já dirigiu em algumas oportunidades.

dança”²⁷. O diálogo com todos esses estudiosos estará presente em muitos dos meus trabalhos (que analisarei neste estudo dos processos artísticos), pois foram e são fundamentais, também, no meu processo de criação em *Caranguejo Overdrive*, objeto principal deste estudo.

- **Ginástica:** foi divulgado o depoimento de um policial que conseguiu fugir do sequestro, John Pinchao, quem relatou que Betancourt fazia exercícios físicos diariamente e que dormia acorrentada no pescoço sobre uma cama feita de plantas e galhos. O treinamento físico diário era uma maneira de se sentir viva, e também para preparar o corpo para uma possível fuga. Tínhamos, portanto, a seguinte equação: Contenção/Espaço mínimo/Expansão/Liberdade. Criamos uma série de exercícios e ações físicas estreitamente ligadas à relação com as paredes (limites da caixa) e aos objetos, entre eles a mesa, cadeira e algumas cordas. Com estes exercícios procuramos chegar ao ápice da explosão de energia e exaustão enquanto entrava uma voz (a minha) em *off*:

Cada vez mais frágil, meu raciocínio, meu corpo... não sou mais a mesma... me falta coordenação... apenas fragmentos soltos de pensamentos, como se estivessem girando ao redor do sol. Não se juntam nem colidem... flutuam no espaço... Animais que eu não conhecia: anta, tapir, puma, escorpião, alacrau, formigas... jacaré, tatu, urso-preguiça,... sagui, macaco-barrigudo, doninha, lontra, jacaré... jaguarundi... cobras, cascavel, pitão... Me esconderam no coração da selva... a escuridão da noite virou minha inimiga... Preciso me ajustar à realidade. Tudo o que você é, você deve à Colômbia. Uma dívida. Eu vou pagar. Eu vou pagar. Quanto tempo falta? Já não pagamos o suficiente? Oxigênio: Um novo partido, contra a corrupção, contra o tráfico de drogas. O rio é cristalino e você pode tomar banho nele, mas eu já nem sequer tenho fôlego para isso. Estou fraca, friorenta. Pareço um gato se aproximando da água. Esta selva é uma prisão sem muros. Os dias se repetem. O tempo é plano e estático. Passado, presente, futuro, não existem mais. Apenas o mesmo momento dilatado eternamente. Os raios do sol penetram com dificuldade. Os dias são quentes e úmidos, as noites glaciais. Falo o mínimo possível para evitar problemas. Me alimento de imagens que guardei na memória. A senadora mais votada de todo o país. Ninguém esperava isso. Eu ganhei novamente. Eu ganhei. Eles votaram em mim. Um partido novo, diferente. Oxigênio, é um excelente nome. Contra a corrupção, contra o tráfico de drogas... não é a dor física que me detém, nem as correntes no meu pescoço o que me atormenta, e sim agonia mental, a maldade dos maus e a indiferença dos bons. É como se não existíssemos. Todo mundo tem uma pessoa morta. Todo mundo tem um sequestrado. Todo mundo

²⁷ José Gil é um filósofo e ensaísta português (1939). É autor de vários livros sobre Filosofia do Corpo. No livro “Movimento Total”, o filósofo “repensa os fundamentos ontológicos da dança, o corpo, a linguagem, o gesto, o sentido, a consciência, a comunicação”. Nas palavras do Gil: “Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo *paradoxal*”. Ver mais: GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança. O Corpo Paradoxal**. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 56.

tem uma ferida. Todo mundo conhece um traficante; todo mundo tem um dependente. Todo mundo ouviu os tiros. Todo mundo ouviu as bombas. Todo mundo viu os mortos. O país vai naufragar. Dor de estômago; vertigem, febre, muita febre. Um destino negro nos espera. Você tem uma dívida com a Colômbia. Destino negro. Febre. Muita febre. Oxigênio! Oxigênio! Em agosto de 83, trinta camponeses foram torturados e assassinados pelos paramilitares; maio de 2002, 119 civis mortos, após a explosão de uma bomba das FARC; fevereiro de 2005, três crianças mortas na explosão de uma mina antipessoal. Abril de 99, 167 pessoas sequestradas enquanto estavam na missa... (Cena do espetáculo *Ingrid*. Voz em *off* enquanto a atriz realiza uma sequência de ações físicas. O referido texto é falado em cena em espanhol. FRAGA, 2008).

Junto ao texto acima, enquanto eu realizava a série de exercícios, em sobreposição, falava parte do texto em português. Esquizofrenia. Duas mulheres contemporâneas Eu/Ingrid em seus respectivos cativeiros, duas línguas estrangeiras em espaços limitados e tentando dissolver fronteiras. Relembro as palavras de Viveiros de Castro: “a morte individual está a serviço da vida do todo”. Nesse espaço ampliado sem divisões, posso ser eu e o outro. Oxigênio! Eis em português o texto justaposto:

Cada vez mais frágil, meu raciocínio, meu corpo... não sou mais a mesma... me falta coordenação... apenas fragmentos soltos de pensamentos como se flutuassem no espaço... Tudo o que você tem, você deve à Colômbia. Você tem uma dívida com a Colômbia. Eu vou pagar. Eu vou pagar. Quanto tempo falta? Já não pagamos o suficiente? Oxigênio é um ótimo partido! Contra a poluição, contra o tráfico de drogas... Eles não esperavam... A senadora mais votada de todo o país... Oxigênio... (FRAGA, 2008)

Reencontrar-me, reconhecer-me. O corpo que guarda tantas memórias treme, sente-se frágil. Eu sou e não sou ao mesmo tempo. Personagem não é encarnação, não há algo aonde eu precise chegar. Sou atravessada pela energia de Ingrid e não sei como. Eu não a conheço. No entanto, sou atravessada por ela para poder falar de mim. A soma dos atravessamentos. Quem precisa do corpo de quem para falar? Ela precisa do meu ou eu preciso do dela? Sou eu em tempo presente, passado e futuro. Deslocamento de corpos e de memórias. Fragmentos girando em órbita, girando em torno de quê? Não há uma identidade fixa e outras que flutuam ao seu redor. Sou uma multiplicidade, a soma das somas, a soma das subtrações, a subtração de todas as somas? A paisagem ou entorno geográfico onde Ingrid está presa é da mesma textura de onde eu estou? Ou é uma justaposição? Estrangeira de mim mesma. *Danta, tapir, puma, escorpión*... Reconhecer a fauna onde Ingrid está... Esse é o texto dito em *off*, com a minha voz (eu duplicada), enquanto realizo uma partitura de ações físicas que estudamos milimetricamente com Nívea: caminhadas, peso, equilíbrio, apoios. A ideia é ampliar a capacidade expressiva do corpo, um corpo refém que explode. Nessa cena fizemos uma sequência de movimentos ligados a um treinamento intenso. Um corpo além do seu limite, um

corpo que se expande e atravessa fronteiras. Estamos na selva, numa prisão verde. Essa é a fauna da selva amazônica onde Ingrid está sequestrada. Fauna estranha. Estranha para mim também. Estranheza e intimidade. Vetores cruzados. Sinto-me fraca, sem voz. Também não tenho voz por aqui. Não sou eu que falo. Há uma voz em *off*. Ingrid tem uma dívida com a Colômbia e eu também. Estou pagando agora com este espetáculo.

Não preciso optar por nenhuma nacionalidade, posso ser eu, e posso ser também Marco André, Fidelys, Nívea e Marcelo. Eles também falam pela voz da Ingrid e pelo meu corpo. Oxigênio. Posso respirar agora e me alimentar das imagens que guardei na memória. Potência da imagem: Marco André e as imagens. Uma parceria de vários anos construindo imagens das nossas memórias, imagens da ficção das nossas memórias. Memórias no espaço. Estou na selva, estou no palco, estou dentro de uma caixa, estou no Brasil. Marcelo aprisionou o corpo dentro de uma caixa, como nos campos de concentração. Não se podem aprisionar almas nem ideais. Dentro da caixa-cenário do Marcelo apenas uma árvore e uma escotilha para receber alimentos, como os animais. Marco queria muito essa árvore. A natureza irrompendo o solo da gaiola. Não se pode prender a natureza. Lembrei-me da árvore de *Esperando Godot*: um cenário árido e uma árvore. Enforcamento. Quem vai morrer e quem vai nascer? Nesse “ser estar” atriz há um trânsito constante e infundável de fluxos e vozes indo e vindo onde, em um determinado (imprevisível e incomum) momento, acontece a magia, a pajelança, o encontro. Dos raros prazeres que às vezes se tem no palco e que por eles vale a pena tudo.

Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando se está atuando. Que se saiba como o outro corpo é feito. Porque o ator joga com um outro corpo que não o seu. Comum corpo que funciona no outro sentido. Um corpo novo entra no jogo, na economia do jogo. Um corpo novo? Ou uma outra economia do mesmo? Não se sabe ainda. Seria preciso abrir. Quando ele está atuando. (NOVARINA, 2009, p. 21)

Em *Ingrid*, o corpo está carregado da memória do conflito armado na Colômbia, da memória da história, da minha memória biográfica. Nesse corpo está impressa a violência de quem foi silenciado, excluído, apagado, afastado, o corpo dos sem voz. É também um corpo polifônico, onde reverberam vozes dos diferentes atores sociais que tentam construir a memória coletiva. É um corpo onde estão esculpidas (em movimento) as imagens de um país castigado pela guerra, um corpo ceifado, soterrado, onde a vida pulsa intensamente.

Drama de reféns das Farc vai parar no palco

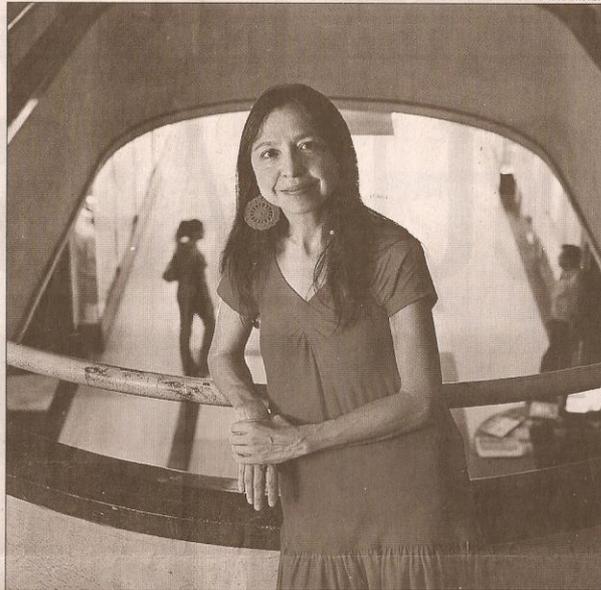
Atriz colombiana estréia em maio monólogo sobre a trajetória de Ingrid Betancourt, há seis anos em poder da guerrilha

Alessandra Duarte

Hoje, Ingrid Betancourt será obrigada a comemorar um aniversário: o completo seis anos como refém das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc). É o drama da ex-candidata à presidência da Colômbia que a atriz Carolina Virgúez, colombiana naturalizada brasileira, leva para o palco em maio, quando estréia no Rio o monólogo "Ingrid". Um dos selecionados pelo Fundo de Apoio ao Teatro (Fate), o espetáculo deve ter temporada no Teatro do Jockey.

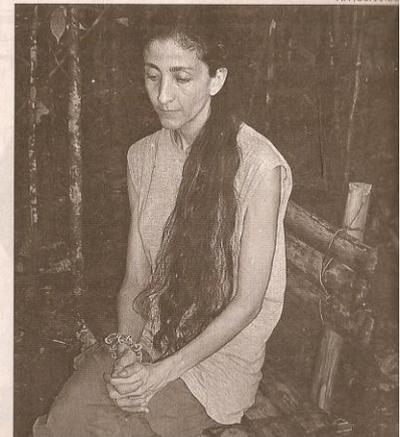
Com 47 anos, Carolina veio para o Brasil aos 18, na mesma época em que Ingrid Betancourt voltava dos estudos na França para a Colômbia, no início de sua carreira política. Por isso que há cerca de cinco anos, quando recebeu da irmã o livro "La rabia en el corazón", escrito por Ingrid, perguntou:

— "Quem é ela?". Eu não sabia. Ao ler o prólogo, eu me encantei pela coragem de Ingrid, que entrou na mata para negociar com os guerrilheiros das Farc. Ela havia pedido um helicóptero ou um avião para ir até eles, mas o governo colombiano



Mônica Imbuzeiro

AFP/30.11.20



A ATRIZ CAROLINA

Virgúez (ao lado) levará para o palco a história de Ingrid Betancourt (acima)

que fazem agora são campos de concentração. Se levantar alguma bandeira, é a humanitária. Nesse sentido, o (presidente venezuelano Hugo) Chávez está sendo um facilitador das negociações (Chávez o fende que as Farc sejam tratadas como grupo político).

Jornal O Globo – Segundo Caderno
22 de fevereiro de 2008

Como preparar o meu corpo para *Ingrid*? O corpo precisava estar com a musculatura forte para resistir à violência depositada nele, um corpo que tinha que estar pronto para se defender, para fugir do cativeiro. Mas a musculatura da alma²⁸ também precisava se preparar: um corpo em busca da liberdade de expressão, dos ideais. Dois tipos de força, dois tipos de energia? Uma, de couraça muscular, de vigilância; a outra, de expansão, dilatação e impulso? Tudo contido dentro do meu corpo. A ambiguidade presente. Dentro dele, a percepção de uma resistência, isto é, "algo" que quer sair, ultrapassar fronteiras, mas que encontra um limite. O limite é a prisão, o cativeiro em que estamos reféns. De um lado, os interesses políticos do governo para manter a voz de Ingrid silenciada; e do outro, as FARC usando Ingrid como moeda de troca para a libertação de guerrilheiros. Um corpo que está (também) entre duas forças políticas. Um corpo que está (também) entre duas mulheres, duas línguas, dois países, dois cativeiros? Ingrid e eu?

²⁸ Ver mais: ARTAUD, Antoine. Um atletismo afetivo, em **O teatro e seu duplo**; tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 129.

Discorrendo sobre questões relativas ao ponto de interseção entre o corpo pessoal e o corpo político, entre o corpo de Ingrid e o meu, Dinah Cesare (por ocasião da estreia do espetáculo no Espaço Cultural Sérgio Porto), na Revista *Questão de Crítica*, analisa:

A cena do espetáculo *Ingrid* opera um certo deslocamento em relação aos formatos mais usuais de monólogos em teatro. A meu ver não existe uma pretensão de construir um personagem que propriamente retrate a personalidade que é o ponto de partida do espetáculo, nem a peça insiste no sofrimento do cativo ao qual ficou sujeita a colombiana Ingrid Betancourt sob o poder das Farc. Acredito que o que está em jogo no acontecimento que o espetáculo quer revelar esteja impregnado nas ações corporais da atriz Carolina Virgüez. Um paradoxo refinado constitui suas ações que, para dar a ver sinestésicamente o sofrimento real de Ingrid Betancourt no cativo, trabalha com gestos expressivos que remetem a uma ordem simbólica. Este movimento, esta espécie de desequilíbrio formal (cativo e refinamento) constrói a possibilidade de apreensão de sentidos socioculturais por meio de um corpo que se dá a ver mais como político do que como portador de dramaticidade. (CESARE, 2008)²⁹

No cruzamento entre Ingrid e eu, entre esses corpos, se abre uma terceira margem, como se meu corpo se desdobrasse através do outro, isto é, como se eu falasse de mim a partir do outro, meu objeto de pesquisa. Anos depois da estreia, tenho a plena convicção de que a importância desse trabalho reside não somente no aspecto biográfico e no entorno político do “personagem” em questão, mas no que ele gerou em mim. Esse “terceiro espaço” aparece explicitamente na peça em uma cena na qual Eu/Ingrid está desenhando com giz, na parede do cenário, um mapa da América do Sul. Lembro-me claramente que a ideia de tentar me entender, me desenhar, me colocar espacialmente dentro de um mapa, surgiu em uma das primeiras “aulas” sobre a Colômbia que dei para meus companheiros de trabalho, isto é, para a equipe artística de *Ingrid*. Dias ou alguns meses depois do início dos ensaios, o dramaturgo Fidelys Fraga trouxe a cena escrita, cujo final traz exposto o confronto entre a minha percepção e a do outro. O devoramento do outro (o outro pode ser uma voz, um personagem, uma ideia, um objeto de pesquisa) para falar de mim e vice-versa. Esta é a cena:

(O PERSONAGEM DIRIGE-SE PARA UMA DAS PAREDES LATERAIS E DESENHA COM GIZ UM MAPA DA AMÉRICA LATINA).

PERSONAGEM:

América Latina. Colômbia. Foi aqui que eu nasci. Colômbia faz fronteira com o Brasil, aqui na floresta amazônica. Selva fechada. Lugar paradisíaco. E é talvez aqui que os guerrilheiros escondam seu melhor trunfo: os sequestrados. BLACKOUT.

²⁹ Ver: <<http://www.questaodecritica.com.br/author/dinah-cesare/page/16/>>.

PERSONAGEM:

Com o dinheiro que cobram pela nossa liberdade eles financiam parte da guerrilha. Mas não é apenas uma questão de dinheiro. O sequestro é uma moeda alta nas negociações com o governo. Mas qual governo se importaria com milhares de reféns sem prestígio nenhum? O que são 3.000 sequestrados anônimos? Será que a comunidade internacional prestaria atenção? Será que daria roteiro de filme ou tema de espetáculo? **Aliás, aqui no Brasil tem uma atriz colombiana que está fazendo um espetáculo sobre uma senadora colombiana sequestrada pelas FARC. Ou seja: Eu. Por que eu?**³⁰ BLACKOUT. (FRAGA, 2008)

A cena, com efeito, é um atravessamento geográfico, de fronteiras, de corpos, e culmina em um questionamento chave: quem de fato está falando? Não é Ingrid e não sou eu. Ingrid não é um personagem de ficção, nem a peça é biográfica³¹. A célula dramaturgica proposta pelo dramaturgo na cena a que me referi acima traz um “embaralhamento” de vozes abrindo a possibilidade para o devir. Os desdobramentos produzidos a partir dessa célula influenciaram diretamente nos processos artísticos subsequentes e estão presentes de maneira evidente no estudo para o fluxo improvisacional em *Caranguejo Overdrive*, como veremos no terceiro capítulo.

³⁰ Grifo do autor. Fiz questão de grifar porque essa é uma das questões chaves deste trabalho. Afinal, de quem é a voz que fala? A frase grifada abre questionamentos quanto ao deslocamento do sujeito presente na cena.

³¹ Trecho da crítica escrita por Daniele Ávila para a Revista *Questão de Crítica*. Vol. I, N° 7, 2008. Ver: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/09/identidade/#more-481>>.

LÚCIO FLÁVIO
DA EQUIPE DO CORREIO

“Acho que não tenho desejo. Isso é bom porque na selva para tudo é não. O melhor é não esperar nada.” O triste depoimento ilustra, em maior ou menor grau, o caminho de dor e sofrimento percorrido pela política franco-colombiana Ingrid Betancourt, um dos ícones da luta contra a guerrilha em seu país. Seqüestrada durante quase sete anos pelas Farc (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), a ex-candidata à presidência foi libertada em julho deste ano após uma operação militar do governo.

Um pouco de sua trajetória e da desoladora realidade de milhares de outros seqüestrados vem à tona no monólogo *Ingrid*, em cartaz de hoje até o dia 30 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). O espetáculo, com 60 minutos de duração, será encenado, excepcionalmente, num espaço reservado para 55 pessoas, localizado no subsolo do teatro do CCBB.

“A intenção não era fazer a biografia da Ingrid, mas, por meio de sua trajetória, dar voz ao nosso problema e fazer com que as pessoas possam refletir sobre tudo isso”, esclarece a atriz colombiana Carolina Virgüez, naturalizada brasileira. Há 28 anos morando no Brasil, ela explica que a peça tenta resgatar a identidade perdida de seu povo. De lá para cá, a sua também. “Assim como a Ingrid, estou há muito tempo longe de casa, então queria falar do meu país, despertar esse orgulho dentro de mim”, confessa. “Esse projeto é o trabalho da minha vida.”

Para quem acusar o espetáculo de oportunismo, vale lembrar que Carolina Virgüez teve a idéia de montar o projeto anos antes da libertação da militante. “Desde que me mudei para o Brasil, viajo para a Colômbia de dois em dois anos. Numa dessas viagens, em 2003, ganhei de presente da minha irmã o livro

Memórias do CATIVEIRO

MONÓLOGO RELATA A EXPERIÊNCIA DE INGRID BETANCOURT A PARTIR DE IMPRESSÕES COLHIDAS EM PESQUISAS SOBRE OS SEQÜESTRADOS NA COLÔMBIA

Silvana Marques/Divulgação



A ATRIZ CAROLINA VIRGÜEZ, COLOMBIANA NATURALIZADA BRASILEIRA, INTERPRETA A ATIVISTA

Coração enfurecido”, recorda. “A Ingrid começou a escrevê-lo antes do seqüestro e ele foi publicado um ano depois daquela fatalidade”, comenta a atriz.

Após profunda pesquisa sobre os acontecimentos do país, Carolina Virgüez – que participou do elenco de peças como *Engraçadinha*, *Arlequim*, *servidor de dois patrões* e *A maldição do vale negro* – mergulhou em intenso trabalho de dramatização do material garimpado. “Li livros sobre a história da Colômbia, das pessoas envolvidas nos seqüestros, das que conseguiram fugir do cativeiro, enfim, tudo o que eu sabia, e cada coisa nova era motivo para fazer outra peça”, comenta Carolina, que usou depoimentos não apenas de Ingrid, mas de outros seqüestrados, além de familiares das vítimas, registrados no programa de rádio *Vozes do cativeiro*, transmitido nas madrugadas de sábado para a selva colombiana. “Com o isolamento total, os prisioneiros ficam completamente desorientados e a única referência de tempo que têm é esse programa, espécie de cordão umbilical que os liga à vida”, destaca.

Foi a partir desse material que o dramaturgo Fidelus Fraga, junto com o diretor Marco André Nunes e a própria Carolina Virgüez, trabalhou num tratamento dramático pontuado por sensações. “Não é uma narrativa linear ou cronológica, mas fragmentada, a partir de impressões, sensações”, explica Carolina, que trabalhou na dramatização por quase nove meses. “A gente se encontrava e elas viam como eu lidava cenicamente com cada relato ou depoimento.”

INGRID

De hoje ao dia 30, no subsolo do CCBB (SCIES, Tc. 2). Hoje e amanhã, às 21h, e domingo, às 20h. Ingressos: R\$ 15 e R\$ 7,50 (meia). Não recomendado para menores de 14 anos.

Jornal Correio Braziliense – Revista Divirta-se
14 de novembro de 2008

1.4 CONVERSAS (RE)CONSTRUÍDAS PELA MEMÓRIA OU PELA FALTA DELA

Há um tempo li o conto *Funes, o memorioso*³², de Jorge Luis Borges. Nele, Funes, o personagem principal, após sofrer um acidente ao cair de um cavalo, é dotado de uma

³² Ver: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Volume 1. Ficções. Funes el memorioso.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1996, p. 485

memória ímpar, memória esta que vem à sua cabeça de maneira integral, lembrando-se de absolutamente todos os detalhes de uma situação do passado, a ponto de precisar viver mais um dia para lembrar-se de um dia vivido. Cada imagem da sua memória vinha acompanhada, inclusive, de sensações musculares e térmicas. Incomodava-o, por exemplo, que o símbolo genérico da palavra “cão” abrangesse tantos indivíduos diferentes, em tamanho e forma.

As nossas memórias, diferente das memórias de Funes, são apenas recortes, edições, abstrações do pensamento. Assim, dez anos depois, conversei com alguns integrantes da equipe de *Ingrid* e tentamos (re)construir a memória, os fragmentos que cada um guardava, com suas sensações ímpares, porque a memória ímpar é de cada um. Com isto, o que temos aqui são a soma das nossas memórias ímpares, das nossas abstrações e sensações.

Estas memórias, compartilhadas pelo dramaturgo, diretor, cenógrafo e figurinista, e pela diretora de movimento, abrem hoje novos caminhos de pensamento e novas percepções. Conversas que estão afetadas pelo tempo, pela nossa memória seletiva, pelo desejo de preservar a memória. Vamos começar pela transcrição da minha conversa com Fidelys Fraga, o dramaturgo:

[...] O que mais me interessava na construção da dramaturgia de *Ingrid* era o encontro de duas mulheres em um só corpo de atriz. Duas mulheres que em determinado momento fizeram movimentos em direções contrárias e que se encontram no espaço-tempo imaginário. A atriz que deixa seu país e a senadora que retorna para ele. Em ambas o chamado das raízes ecoando. O trabalho envolvia fatos recentes que ainda estavam se desenrolando. As negociações pela libertação da senadora estavam em andamento. A cada dia, notícias apareciam nos jornais e isso influenciava diretamente no trabalho. Se por um lado as informações nos alimentavam, por outro lado frustravam, pois o que construíamos ontem não nos servia para hoje. Mesmo assim a “personagem” se tornava cada vez mais sólida, aprendendo com as mudanças que surgiam. A atriz se encontrava, e encontrava dentro dela, a senadora. [...] A dramaturgia fornecia o caminho, mas ao mesmo tempo, se alimentava do que você fornecia nas improvisações e conversas. O trabalho deixava transparecer seu próprio processo de construção, um processo contínuo [...]. (FRAGA, Fidelys. E-mail enviado em 05/02/2018)

Uma questão que me chama a atenção na fala do Fidelys é a da oposição de direções entre Ingrid e eu: se por um lado eu precisei sair da Colômbia para poder falar sobre mim e sobre meu país, por outro, Ingrid retorna, na mesma época, à Colômbia para falar de si e pelo seu país. Ambas as vozes, reféns, ecoam desde o cativeiro, vozes sequestradas dentro de corpos que desejam ultrapassar limites. Duas vozes dentro de um corpo só. Eu e o outro. Eu com o outro dentro de mim. Outros dentro de mim.

Terminada a nossa conversa, perguntei o motivo pelo qual ele tinha nomeado a voz que fala na peça de “personagem”. Comentei com ele sobre a minha percepção quanto ao trânsito de corpos na cena do mapa de giz, sobre a qual me debrucei no subcapítulo anterior. Ao que ele respondeu:

Pensando aqui na construção do espetáculo, me parece que há coisas que são muito simples quando estamos no processo, mas que são bastante complexas de sistematizar e teorizar. A pergunta que se faz é a seguinte: o que/quem está em cena? Ou melhor: o que/quem o público está vendo? Certamente no palco estão Ingrid e Carolina. Porém não as pessoas reais, ainda que o corpo de Carolina esteja lá. Quando nos referimos a Ingrid e a Carolina, são, na verdade, sempre personagens. Essas mulheres estão ficcionadas. Mesmo utilizando apenas fatos reais, mesmo sem “inventar” nenhum dado, o que fazemos é ficção. Ainda que haja um caráter documental, será sempre ficção. Os fatos reais que o público acompanha no palco foram selecionados, recortados e montados de forma a contar uma história. No caso de Ingrid isso é mais fácil de compreender. Ela não está fisicamente no palco. Mas no caso de Carolina, a atriz real e a atriz ficcionada estão ali causando e utilizando a confusão do público a favor da nossa obra. Não sei se é bem isso, mas foi o que deu para elaborar com a minha memória falha. Queria falar sobre “ponto de vista”, pois acho que a questão passa muito por aí. Fique livre para mexer, cortar e mudar o meu comentário. (FRAGA, Fidelys. E-mail enviado em 20/02/2018)

Fidelys coloca clara a questão: para ele, tanto Ingrid quanto eu somos ficções. Somos, a seu ver, “personagens”, somos uma representação. Para quem achava que ainda existia um dado real (eu, no caso, e o dado real do sequestro da Ingrid Betancourt), foi no mínimo “curioso”. Do meu ponto de vista, temo haver algum dado de realidade no que concerne à minha pessoa, e quanto ao sequestro da Ingrid, as provas estavam aí. É claro que o que havíamos construído da Ingrid era uma ficção (mesmo com todos os “dados reais” que tínhamos dela, isto é, o que nós tínhamos construído era a soma do que nós achávamos que ela era), mas ainda havia um pilar do que considerávamos realidade. Obviamente a colocação do Fidelys veio problematizar mais ainda essa questão, mas, se olharmos pelo ângulo ou ponto de vista do dramaturgo, só há ficções, porque só o fato de recortar, editar a vida de uma pessoa ou de um fato e levá-lo à cena pressupõe uma ficção. O dramaturgo seleciona, edita e recorta de acordo com a leitura que queiramos ter da obra.

O documentário é o resultado de um atrito entre o olho do realizador que fragmenta o mundo para depois remontá-lo. É preciso haver porosidade, estar aberto ao acaso. (MOCARZEL, Evaldo em entrevista a MELÃO, Gabriela, 2008)

No processo de escrita deste inventário Marco André foi para Berlim e pedi que, de lá, ele me mandasse áudios sobre o nosso processo. Vejam só, tantos dias compartilhados com Marco, envolvidos com *Caranguejo Overdrive* e *Guanabara Canibal*, e não sentamos para

falar sobre *Ingrid*. Acho que eu mesma imaginei este inventário focando nos espetáculos, objeto da minha pesquisa, mas, aos poucos, percebi que *Ingrid* era a porta de entrada, não só porque foi o primeiro trabalho que fizemos juntos (não é um trabalho da Aquela Cia., foi um projeto idealizado por mim e eu o convidei. Que bom que ele aceitou!), mas porque ali, acho, me apropriei da minha vida artística. Segue então a transcrição dos áudios do Marco:

[...] Desde que começamos a trabalhar eu tinha a ideia de que o espaço cênico fosse uma caixa de metal, de ferro, mas ao mesmo tempo com a natureza dentro. Sempre pensei em situações, não em uma história contínua, mas em afetos, cenas que afetassem e que dessem a sensação de enclausuramento, em contraponto com o mundo de fora, com o qual ela não se comunicava, mas que chegava até ela através do jornal que ela recebia, da comida, e do som que saía pelas caixas de alto-falante. A primeira cena era o tempo. Minha preocupação era como dar essa questão do tempo, o tempo que não passa, o tempo de outra realidade... Como dar esse tempo nessa experiência do teatro? Outra cena para pensar na questão do tempo era a do “*rally*” (Marco André se refere a uma das cenas finais, composta por diversos quadros em que, numa sucessão de 16 *blackouts*, eu percorria o espaço cênico com imagens já apresentadas durante a peça frisando a questão da passagem do tempo, em uma linguagem cinematográfica, cena que me exigiu uma rapidez e precisão impressionantes). [...] Quando você trouxe a dança para mim foi muito importante, porque a dança é a possibilidade da vida do corpo, não um corpo sofrido, martirizado pela violência, pela falta, pela exclusão, pelo isolamento, mas o corpo que vibra, que dança. A cumbia³³ que você trouxe foi muito importante. A peça começava e terminava com a cumbia. Tinha um momento em que você dançava e que depois virava explosão, e você também dançava no silêncio. O movimento como uma libertação daquilo tudo, como se fosse um sonho, como outra possibilidade, uma possibilidade mais plena para Colômbia, para a vida... A peça era uma sequência de situações. De posse desses fragmentos fomos criando um desenho. Tinha a cena “A carta” (uma cena escrita a partir da carta que Ingrid Betancourt mandou para a sua mãe desde o cativo, que virou livro depois: *Cartas a mamá desde el infierno*³⁴), [...] Outra coisa era a questão dos sons. Os sons que vinham de fora, da floresta, do helicóptero e a voz do “homem” de fora que falava. Por outro lado tinha os sons de dentro: o rádio, onde você ouvia a cumbia, e a trilha³⁵ que unificava tudo... Tinha umas estações que você pegava [Marco André se refere ao programa de rádio “As vozes do sequestro”³⁶]. (NUNES, Marco André. Mensagem de áudio enviada por *Whatsapp*. Berlim, 08/02/2018)

³³ A cumbia é um gênero musical e baile folclórico da Colômbia, que nasce a partir da fusão cultural entre os indígenas, os negros que chegavam da África escravizados e os espanhóis. A palavra cumbia vem de cumbé, que significa, em português, festa ou dança de negros.

³⁴ Em português: *Cartas à mãe direto do inferno*, tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

³⁵ A trilha foi composta pelo compositor e regente Diogo Ahmed no decorrer dos ensaios. Violoncelo: Matheus Ceccatto. Clarinete e clarone: Paulo Passos.

³⁶ *Las voces del secuestro* é um programa de rádio idealizado por um ex-sequestrado que conseguiu se libertar: o jornalista Herbin Hoyos (ganador do prêmio Nacional da Paz em Colômbia), transmitido pela Rádio Caracol nas madrugadas de domingo. O programa era gravado em diferentes cidades e povoados da Colômbia, onde os parentes dos sequestrados mandavam mensagens para os entes queridos que estavam em cativeiro. Muitos dos sequestrados afirmaram que o programa lhes dava alento e era a única ligação que eles tinham com a liberdade, o cordão umbilical dos sequestrados com as suas famílias. Curiosamente, hoje, 24 de fevereiro de 2018, procurando mais informações sobre o programa, descubro que justamente hoje o programa chegou ao seu fim. Cabe lembrar que Ingrid foi sequestrada também em fevereiro, exatamente no dia 23/02/2002. Para ouvir: <<http://www.semana.com/nacion/multimedia/herbin-hoyos-director-las-vozes-del-secuestro/141518-3>>.

Antes de refletir como um todo sobre o depoimento de Marco André, gostaria de me deter sobre a questão da dança, que o Marco citou acima, tão presente em *Ingrid*. Trata-se de *La pollera colorá*, uma cumbia, considerada uma das músicas mais emblemáticas da Colômbia e, para alguns, a música mais representativa da “colombianidad”. Obviamente eu escolhi a música por todos os motivos citados, mas principalmente para criar, em cena, um contraste com o horror vivido naquele momento pela Colômbia e pelos sequestrados. A cumbia foi muito importante para o Marco na encenação. De fato, ela fez parte da nossa dramaturgia. Não como música de fundo, e sim para dialogar com o discurso que estávamos levando para a cena. Recentemente li um artigo publicado no livro *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*³⁷, de Ana Carolina Ávila, pesquisadora colombiana, quem se nomeia como “leitora de corpos”. Ávila trabalha com vítimas diretas ou indiretas dos conflitos armados na Colômbia, no sentido de “reparar e reconstruir” pelo corpo aquilo que o corpo esqueceu (ISAACSSON, 2013, p. 7). Ao ler seu artigo, intitulado *A dança como instrumento de paz e construção de identidade*, entendi, de alguma maneira, o motivo interno pelo qual levei a dança para a sala de ensaio. Eis parte do artigo:

As vítimas diretas do conflito contam-se em centenas de milhares, em censos inexatos sem espelho retrovisor. Atrevo-me a dizer que somos todos. Nos corpos de todos está inscrito o conflito armado como uma realidade latente, às vezes não perceptível. [...] Concluo com a mesma clareza e intensidade que em um país que dança antes, durante e depois da guerra, dança-se para não se esquecer dos corpos, para não nos desconectarmos do que somos, para sobreviver ao horror, para fazer luto pelos que se vão, para se reconstruir o que se partiu, para inventar-se a paz [...]. A dança se converte em um lugar de resistência ao horror da guerra, é uma fonte de esperança. As relações entre o que somos e o que dançamos são estreitas, tanto como a relação entre a nossa identidade e o movimento do nosso corpo. (AVILA PEREZ, 2013, pp. 98, 107 e 108)

Dançar para inventar a paz. Em uma cena onde se priorizam as sensações, sejam elas provenientes de sons ou imagens, a dança entra como um elemento fortíssimo, material potente de alto poder reflexivo. Marco André estabelece sempre uma relação muito sensorial e imagética com os temas que vai trabalhar. *Ingrid* foi a primeira peça em que trabalhamos juntos. Para Marco, a questão espacial é fundamental para começar a construir a cena. Tendo o espaço definido, ele começa a “ouvir” o que o espaço pede. A memória do processo artístico que ainda sobrevive nele está ligada ao espaço e ao levantamento das células cênicas

Ver: <<https://dialogo-americas.com/es/articles/el-programa-de-radio-las-voces-del-secuestro-ofrece-esperanza-las-victimas-de-secuestro-en-colombia>>.

³⁷ Ver mais: <http://portalabrace.org/impresos/5_tempos_de_memoria.pdf>.

independentes (de forte impacto visual) que constroem o trabalho. Essas células advinham de provocações lançadas por ele para improvisação e composição, cuja sequência foi definida ao longo dos ensaios. Apoiando-se nessas pequenas estruturas, Marco construiu uma narrativa sensorial e poética que traduziu o cotidiano desolador de Ingrid, trazendo o aspecto cíclico do tempo. Um trabalho que exigiu de mim muita técnica e precisão; só para citar um exemplo, na sequência que contemplava os 16 *blackouts* ensaiei dentro da caixa-cenário de olhos vendados para ter pleno domínio do espaço, porque a duração dos *blackouts* era muito pequena. A equação era: rapidez, estado e precisão. Com relação ao conceito do cenário, Marcelo Marques, figurinista e cenógrafo do espetáculo, relatou para mim como foi seu processo de criação:

Ingrid talvez tenha sido um dos processos mais terríveis de criação. Não há como fazer com legitimidade um projeto como esse, que na verdade, é muito maior do que falar de Ingrid Betancourt. O projeto fala sobre as FARC em si, sobre todas as pessoas que ficaram aprisionadas naquela realidade, além da Ingrid, que tinha mais visibilidade midiática. O material que me serviu mais para a pesquisa, além da pesquisa objetiva (vida de Ingrid), foi o programa de rádio “As vozes do sequestro”. Essa foi a parte mais dura da pesquisa. Eram fatos reais, depoimentos terríveis sobre pessoas que foram suspensas no tempo. Além do sofrimento de estarem aprisionadas, além das privações que sofriam na selva, além de estarem afastadas das suas famílias, essas pessoas estavam aprisionadas em uma bolha de tempo. Elas estavam completamente alijadas do tempo real, social. Elas estavam privadas da possibilidade de seguir curso das suas vidas. Elas eram acorrentadas às árvores. A reclusão não era arquitetônica, era filosófica. A natureza nos remeteria a um lugar paradisíaco, mas isso não nos serviria para a cena. Daí veio a ideia da caixa [...]. (MARQUES, Marcelo. Mensagem de áudio enviada por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 04/02/2018)

Para finalizar, entrei em contato com Nívea Magno, diretora de movimento, que na época dos ensaios tinha 19 anos, quase uma menina. Eu confiava plenamente no trabalho dela e a sua dedicação foi impressionante. Trabalhamos diariamente, intensamente, durante meses. Nívea tinha excelente conhecimento da Mímica Corporal Dramática e eu senti que essa técnica seria perfeita para a realização desse trabalho. No depoimento tem detalhes que atestam o que foi o nosso encontro artístico e detalhes sobre as ferramentas da técnica para a realização de *Ingrid*:

[...] Fizemos alongamentos, aquecimentos para fortalecimento da musculatura, abdominais... Depois a gente seguia para um treinamento de Mímica fazendo as “gamas laterais”, “gamas em profundidade”, as “gamas em rotação”, os “triplos desenhos”³⁸ que é a união dessas três escalas corporais da Mímica Corporal

³⁸ Bases do Mimo Corpóreo: séries de exercícios e práticas para o treinamento propostos por Decroux. Ver: DE SEIXAS, Vitor Paulo. **Repetir e sentir: Mimo Corpóreo, treinamento e subjetividade**. Dissertação

Dramática. A gente também trabalhou bastante as marchas, o deslocamento. A gente trabalhou muito os deslocamentos nessa cela, nesse lugar de aprisionamento em que a Ingrid estava. [...] Como a gente traduzia esse tédio, essa estagnação através de pequenos movimentos? [...] Trabalhar a mobilidade dentro da imobilidade, essa era a grande riqueza do trabalho. O isolamento dos membros contribuiu para trazer a dramaturgia para o corpo, quer dizer, trazer a história de alguém que estava preso, que estava em uma condição de desespero, mas tudo era contido. [...] A Mímica é uma técnica que trabalha muito na verticalidade, ela funcionou. A mímica vem do Ettiene Decroux. Ele tinha esse discurso: “Estar na mímica é ser um militante, um militante do movimento em um mundo que está sentado. [...] Se a gente for apresentar a peça agora é vigente, porque fala dos direitos humanos, da mulher, do empoderamento feminino, de questões políticas e sociais. A sua dedicação, independente de mímica, recursos técnicos, essa força que você trazia como profissional, como artista, sobre a reflexão que você trazia sobre a condição humana... [...] Tudo isso vai para muito além de um treinamento de “gama lateral”, “profundidade”, “rotação”. A coluna ereta tem a ver com a sua inclinação pelo respeito para com o trabalho e obviamente isso respingou em mim e me fazia querer ter o mesmo retorno para o trabalho. (MAGNO, Nívea. Mensagem de áudio enviada por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 22/02/2018)

Ingrid Betancourt foi libertada vinte dias antes da estreia. Tínhamos um final pré-concebido, mas, como era de se esperar em uma dramaturgia que trabalha com o momento presente, tivemos que reestruturá-lo. Assim, o espetáculo que inicialmente culminava com o extremo isolamento de Ingrid na selva, no seu novo final apresentava a caixa vazia e a sua ausência. Uma ausência presente, porque mesmo com Ingrid livre, milhares de sequestrados anônimos ainda permaneciam reféns.

Ingrid abriu a porta do meu cativeiro e operou, de maneira determinante, na relação que, a partir de então, reestabeleci com o teatro. Retomar a minha identidade cultural tirou-me, paradoxalmente, da minha condição de estrangeira. Com isso, acabei com as tentações da divisão que me manteve refém de mim mesma. Ser brasileira e colombiana é possível. Ser eu e ser outros, simultaneamente, também é. Fluxos em trânsito. Não há delimitações, estamos em um eterno devir. É nesse “entre” que as potências se movem. Esse “entre” tem sido o fermento das minhas incursões artísticas.

2. ABRIL

A obra de arte não pensa como uma pessoa, nem o artista é o pensador que está por trás dela, mas *in situ*, em processo. A obra de arte inspira pensamentos que pertencem ao coletivo social, que, por sua vez, a inspirou. (BAL, 2014, p. 7, tradução nossa)

Antes de tocar em *Abril*, micropeça de 15 minutos apresentada em novembro de 2016, dirigida pelo cineasta e documentarista Eryk Rocha e pela atriz, diretora e pesquisadora Gabriela Carneiro da Cunha, gostaria de compartilhar algumas percepções e reflexões anteriores ao desmembramento dos procedimentos de trabalho de todos os espetáculos que compõem este inventário. Faço isso porque *Abril* propicia “a abertura de uma brecha para a poesia entrar”³⁹. Quando uma brecha é aberta os muros desabam, as fronteiras se rompem e não há hierarquia entre as especificidades que compõem a criação artística. Isso inclui, como diz Mara Leal⁴⁰, o desvelar dos diversos entrelaçamentos que conformam a trajetória pessoal, poética e “os percursos históricos, políticos e culturais nos quais estamos imersos” (LEAL, 2018, p. 24). Tanto a trajetória poética quanto a sua construção são compostas, também, por percepções anteriores ao ato criativo.

Uma das inquietações que tem me acompanhado no ato de rememorar os caminhos da criação dos espetáculos que integram esta escrita diz respeito à falta de exatidão quanto ao “pequeno estalo” ou ponto de partida que abre janelas para uma possível pesquisa na direção da construção de uma poética. No entanto, há no meu corpo um registro claro da memória do estado anterior à tão desejada ativação do “ponto gerador” de energia criativa. Essa sensação está impressa no meu corpo: é a sensação da dúvida, da incompletude, do medo, das fronteiras que impedem o nascimento de algo que está por vir, da falha, da impossibilidade. A (im)possibilidade da criação me coloca em risco iminente, rompe estruturas e dói. Criar dói. É de um desgaste violento. Mas é o lugar onde me sinto mais viva. Novarina, no texto *Para Louis de Funes*, fala do ator como alguém que entra no palco para executar a sua própria

³⁹ Ver nota de rodapé N° 6.

⁴⁰ Mara Leal é atriz-performer-pesquisadora. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFU e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea e Performance na interface entre criação e práticas artístico-pedagógicas. Em 2018, organizou, em colaboração com Ileana Diéguez Caballero, o livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Ver mais: <<https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/38032/mara-lucia-leal/>>. Acesso em: 27/03/2019.

morte. É um texto que também dói, mas é talvez um dos textos mais profundos sobre o ator, sobre o ato dele rasgar o seu corpo e se lançar ao espaço vazio do teatro:

O ator que entra, vem do nada? O ator vem de onde ele sai. Todas as noites, diante de todos, o que ele sempre volta para refazer sempre é recair em palavras pelos buracos [...] Cada noite o ator vem nos dar de novo a sua vida, que é uma doença própria da carne. Se ele entra, não é para esvaziar-se de suas palavras, ele entra como um suicidado, que vem rodopiar a sua dança. ‘Mais um desesperado acaba de se jogar na cena’. Se o ator não fosse o maior de todos os desesperados, ele não entraria; ele não conseguiria ultrapassar a passagem, a porta por onde se entra em cena – que é uma terrível fronteira mental, não é uma porta. Pois não há porta para entrar em cena. O ator passa antes por baixo de um muro completamente, por seu aniquilamento. Dá para ver logo de cara, quando um ator entrou, se ele passou ou não *sob* a porta, se ele entrou bem destruído, passado a vácuo ou não. Se ele passou ou não por cima do seu próprio corpo ao entrar. Dá para ver pela luz que emana dele, que só aparece sobre os que estão bem aniquilados. (NOVARINA, 2009, pp. 30 e 31)

A escrita deste inventário também não tem sido fácil. De fato, todo processo implica em olhar para limitações, achados, iluminações, para os buracos nos que caímos e para as frestas que atravessamos. Entrar “*sob* a porta”, como diz Novarina, requer disponibilidade de alma para atravessar por um processo permanente de maleabilidade, pela dissolução e construção de novos corpos. Passar a vácuo implica também em pequenas mortes. Daí o medo.

Abril passa também “*sob* a porta” e traz a imagem da rasgadura, um espaço entre uma coisa e outra, um abismo decorrente de um momento político assustador, uma fratura ocasionada pela violência, uma cicatriz que não sara, do rompimento de estruturas. A rasgadura é também o exílio, o medo, a dúvida e também um terceiro espaço de possibilidades, o espaço do paradoxo.

Matheus Bonfitto⁴¹, no capítulo “O trabalho do ator e o trabalho do *performer*: tensões, vazios e zonas de imbricação” do livro de sua autoria intitulado “Entre o ator e o *performer*”, coloca em relevo e problematiza as definições entre o ator e o *performer* a partir de uma citação de David Williams na qual se refere às definições dadas por Peter Brook ao ator como “alguém que habita completamente uma personagem imaginária”⁴² e ao *performer* como “aquele que se impregna totalmente somente quando a sua individualidade floresce sobre o

⁴¹ Matheus Bonfitto é ator, *performer*, diretor, pesquisador e docente do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. É autor de vários artigos e livros sobre o trabalho do ator e do *performer*, entre eles “O ator compositor”, “A cinética do invisível” e “Entre o ator e o *performer*”.

⁴² D. Williams. In: BONFITTO, 2013, p. 95.

foco de atenção do público”⁴³. Para Bonfitto é importante reconhecer que tanto no trabalho do ator quanto no do *performer* há um deslocamento de um “Eu” em direção a um “Outro”. Como se dão esses deslocamentos? O que é que se desloca? Depois de colocar em questão conceitos pertinentes ao pensamento contemporâneo, como “desterritorialização do sujeito” e “agenciamento”, Bonfitto afirma que fica impossível não repensar a relação entre o ator e o *performer* com o processo de criação, isto é, não pode se “reduzir” a relação a um “Eu” que dá vida a um “Outro” (no caso do ator) e a um “Eu” que se afirma simplesmente como “Eu” (no caso do *performer*) (BONFITTO, 2013, pp 95, 96 e 97). Bonfitto acrescenta:

Qualquer processo criativo consistente, ao envolver um processo de agenciamento⁴⁴, e, desse modo, uma catalisação de fluxos e intensidades, provoca necessariamente um deslocamento perceptivo. Sendo assim, como continuar a aceitar a dicotomia implícita nas definições de ator e *performer*? Em outras palavras como continuar, ainda hoje, a considerar o contraste entre o trabalho do ator e do *performer* tendo como base a dicotomia “eu-outro”, que simplifica drasticamente as tensões constantes existentes – e reconhecidas – entre identidade e alteridade? [...] O descarte dessa dicotomia⁴⁵ [...] pretende abrir espaço para a construção de elaborações que levem em consideração a complexidade envolvida nesse caso, que implica o reconhecimento de tensões, vazios e zonas de imbricação entre os territórios explorados por esses profissionais. [...] Tais ambivalências devem ser vistas não como oposições, mas como *continuums*⁴⁶ que encerram incontáveis possibilidades de manifestação. (BONFITTO, 2013, p. 97)

“Entre” é o lugar onde estou agora, a fissura entre o presente e a memória de um presente que se foi. E desde esse lugar paradoxal eu tento traçar um olhar para o processo de esculpir a cena a partir do meu ponto de vista, em um teatro que não é só teatro, mas que também é *performance*⁴⁷, talvez um teatro contaminado pela *performance*. Esta questão

⁴³ Bonfitto usa essa citação apenas como ponto de partida da análise que faz nesse capítulo do livro em função “dos pressupostos e aspectos nela catalisados, que envolvem por sua vez, uma tentativa de distinguir o trabalho do ator e o trabalho do *performer*”. (BONFITTO, 2013, p. 95)

⁴⁴ “Multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o cofuncionamento: é a simbiose, uma simpatia”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 56-57 apud LOPES, Daniel de Souza, 2015, p. 70) Disponível em: <<http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/dissertacao-daniel-de-souza-lobes>>. Acesso em 23/03/2019.

⁴⁵ Bonfitto esclarece que o descarte dessa dicotomia não pretende “cancelar a percepção de possíveis especificidades existentes entre o trabalho desenvolvido pelo ator e pelo *performer*”.

⁴⁶ No subcapítulo *Transformar o mínimo em possibilidade*, deste inventário, falarei sobre a linha *continuum* de Kirby.

⁴⁷ Segundo Patrice Pavis, no seu dicionário, *performance* ou *performance art*, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do *happening*, e é influenciada pelas obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do *videomaker* June Park, do escultor Allan Kaprow). Ela chega à maturidade somente nos anos oitenta. A *performance* associa, sem pré-

bastante ampla e discutida será abordada no subcapítulo *Transformar o mínimo em possibilidade*. Qual é a perspectiva do meu olhar? Como me vejo? O que diferencia um ator de um *performer*? Qual é a relação destes com o processo de criação? Por que tenho a tendência a me perguntar em qual das duas categorias eu “me movo”? São duas? São múltiplas? Ou me movo “entre”?

“Entre” não é lá nem cá, não é antes nem depois; não é isto nem aquilo; não é eu, você, nem o outro. Ou ainda, “entre” não é, pois acontece como espaço tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo de transição. Estar “entre”, sugiro, é a própria condição do corpo vivo. Estamos vibrando entre nascimento e morte. Estamos formando e sendo formados por forças sociais e históricas, por cada uma e todas as relações que vivemos. Estamos em permanente movimento no movimento permanente. (FABIÃO, Eleonora. Prefácio. *Entre*. In: BONFITTO, 2013, p. XIII)

Além de abrir um campo enorme de pesquisa no que concerne ao lugar entre o ator e o *performer*, o espaço “entre” multiplica, intersecciona, cruza diversas relações, perspectivas, pontos de vista, afetos e traz para a superfície alguns questionamentos cruciais nas manifestações artísticas contemporâneas sobre os que, a meu modo, descrevo, penso, estudo e investigo neste inventário. O espaço “entre” se faz presente também na relação que tenho com a minha dupla nacionalidade; no meu exílio voluntário; na minha trajetória, na qual durante os 20 primeiros anos trabalhei habitando “completamente uma personagem imaginária”⁴⁸, isto é, na direção de um “Eu que dá vida a um Outro”⁴⁹ para depois fazer um “certo desvio” para um teatro performativo; ao investigar espaços híbridos entre o real e a ficção e entre diferentes linguagens artísticas.

O ato de desmontar *Abril* colabora no sentido de perceber qual foi a herança recebida tanto do *Caranguejo Overdrive*⁵⁰ quanto do *Ingrid*, e qual foi a herança que *Abril* deixou para o *Guanabara Canibal*⁵¹, embora essa percepção se torne difusa na tentativa de organizá-la dentro de uma cronologia. A sensação é de que a memória de todos esses processos habita em um fluxo contínuo, em um espaço líquido que muda incessantemente, um espaço “entre” que

conceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema [...]. Trata-se de um discurso caleidoscópico multitemático” (A. Wirth). (PAVIS, p. 284)

⁴⁸ BONFITTO, 2013, p. 95

⁴⁹ BONFITTO, 2013, p. 97

⁵⁰ Ver nota de rodapé Nº 1.

⁵¹ Ver nota de rodapé Nº 4.

acolhe o nascimento e a morte, que abraça os contrários e que abre uma brecha em um lugar sem tempo no qual tudo nos diz adeus embora algo permaneça, como sugere o poema *São os rios*, de Jorge Luis Borges:

Somos o tempo. Somos a famosa
parábola de Heráclito, o Obscuro.
Somos a água, não o diamante duro,
a que se perde, não a que repousa.
Somos o rio e somos aquele grego
que se olha no rio. Seu semblante
muda na água do espelho mutante,
no cristal que muda como o fogo.
Somos o vão rio prefixado,
rumo ao mar. Pelas sombras do cercado.
Tudo nos disse adeus, tudo nos deixa.
A memória não cunha sua moeda.
E no entanto há algo que se queda
e no entanto há algo que se queixa.
(BORGES⁵², 1985, p. 13, tradução Pepe Escobar)

2.1 ABRIL: A IMAGEM DA RASGADURA

Abril é um espetáculo solo de 15 minutos de duração, cujo ponto de partida é um documento da história recente do Brasil, realizado dentro da segunda edição do projeto Microteatro⁵³ no Castelinho do Flamengo⁵⁴ em novembro de 2016. A proposta do Microteatro era reunir artistas advindos de diferentes áreas artísticas, entre elas a dança, as artes visuais, o cinema e a *performance* para que trabalhassem com atores a partir de um tema em comum: a família. Ao todo eram cinco grupos que realizavam suas peças simultaneamente, obras estas

⁵² Somos el tiempo. Somos la famosa parábola de Heráclito el Oscuro. Somos el agua, no el diamante duro, la que se pierde, no la que reposa. Somos el río y somos aquel griego que se mira en el río. Su reflejo cambia en el agua del cambiante espejo, en el cristal que cambia como el fuego. Somos el vano río prefijado, rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado. Todo nos dijo adiós, todo se aleja. La memoria no acuña su moneda. Y sin embargo hay algo que se queda y sin embargo hay algo que se queja. Ver: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Volume 3. Los Conjurados. Son los ríos.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1996, p. 459.

⁵³ O projeto Microteatro foi idealizado em 2009 na Espanha por Yolanda Barrasa. Em 2014, Fernanda Bond, Júlia Mariano e Lucas Paraizo se juntaram para ocupar diferentes espaços do Castelinho do Flamengo, testando essa proposta teatral no Rio de Janeiro, cujo objetivo é criar peças de até 15 minutos e apresentá-las simultaneamente em vários ambientes do casarão, para no máximo 15 espectadores. Ver: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/microteatro-inicia-sua-2-edicao-com-cinco-pecas-ineditas-20407217>>. Acesso em 20/03/19.

⁵⁴ Ver mais: <<https://castelinho.wordpress.com/2009/02/28/sobre-a-arquitetura-e-estilo-da-casa/>>. Acesso em: 20/03/19.

que se repetiam em *looping* até oito vezes ao longo da mesma noite. Cada grupo se instalou em um dos cômodos do Castelinho, e *Abril* ocupou o quarto.



Foto: Rodrigo Gorosito / Divulgação⁵⁵

Como nasceu *Abril*? A partir da crise política no país gerada com o afastamento definitivo da então presidente da República Dilma Rousseff e com Michel Temer na presidência, Eryk e Gabriela (Gabi) decidiram retomar um dos acontecimentos políticos mais graves de 2016, quando após seis horas de sessão no Congresso Nacional foi aprovado o prosseguimento do processo de *impeachment* contra Dilma. A sessão, que aconteceu no dia 17 de abril daquele ano, deu o título à micropeça. Alguns dias depois de termos iniciado os ensaios, os diretores chegaram com um aparelho de TV e um “vídeo-documento”⁵⁶ de 15 minutos que continha trechos da votação e dos microdiscursos proferidos por alguns congressistas, especificamente os que completaram a lista dos 367 que votaram a favor do *impeachment*. Dois anos depois da estreia de *Abril* fui à casa dos diretores Eryk e Gabi. Queria ouvi-los:

⁵⁵ Ver mais: <<http://www.emneon.com.br/2016/10/microteatro-rj-realiza-segunda-edicao.html>>. Acesso em: 01/04/2019.

⁵⁶ Chamo aqui de “vídeo-documento” para poder dar uma nomenclatura. O vídeo é o recorte do documento audiovisual referente à votação no congresso realizado pelos diretores.

Achei curioso ouvir a Carol falar sobre a sensação dela ao escrever o trabalho (Gabi se refere a este inventário). Fiquei com vontade de intervir em vários momentos para falar de *Abril*, mas nunca a partir daquilo que foi. A gente pode fazer esse exercício, mas eu acho que para mim é mais forte entender como o que está acontecendo hoje no país tem a ver com *Abril*. Não tem como a gente lembrar o quê motivou o quê. As questões estão aí. [...] Hoje tenho linguagem para falar do *Abril* e para defender as coisas que foram escolhidas, que eu não tinha na época. Qualquer conversa vai partir disso. Tudo o que vou te responder agora não corresponde ao porquê de lá, e sim ao porquê de agora. [...] Quando me disseram que era um projeto que trabalhava a linguagem do teatro eu pensei: não estou interessada previamente na linguagem do teatro. Não estou interessada na fricção do teatro com o cinema e com as artes visuais. [...] A matéria sobre a qual eu estava trabalhando me pedia outra linguagem para falar com ela [...] Essa matéria prima estava atravessada como uma espinha na garganta [...] A situação histórica do país, as pessoas escravizadas saindo na rua ou na frente da TV, reproduzindo... Era de um nível tão absurdo que nenhuma linguagem pura, absoluta poderia dar conta de traduzir isso. (CARNEIRO DA CUNHA, Gabriela. Trecho de uma conversa presencial com Eryk Rocha e Gabi Cunha. Rio de Janeiro, 11/12/2018)

Tivemos que inventar uma língua, inventar outro espaço tempo. [...] Isso é um abismo, e poucas pessoas estão preparadas, ou tem uma abertura de espírito, uma técnica e um talento para encarar esse abismo. A verdade é essa. E nós estávamos juntos. A nossa matéria prima era muito espinhosa, muito arriscada, muito grave, uma ferida aberta. (ROCHA, Eryk. Trecho de uma conversa presencial com Eryk Rocha e Gabi Cunha. Rio de Janeiro, 11/12/2018)

Quando a Gabi diz no seu depoimento que “não estava interessada previamente na linguagem do teatro”, e que o trabalho em *Abril* ia além de uma pesquisa ancorada na fricção entre o teatro e o cinema e as artes visuais, acrescentando ainda que a matéria com a qual estávamos trabalhando solicitava outra linguagem para “dar conta de traduzir isso”, estão sendo levantadas algumas questões que considero importantes. *Abril*, como disse acima no início do subcapítulo, não parte de um texto teatral, ele parte de um documento referente a um momento determinante na política do Brasil. O referido documento não foi usado em toda a sua extensão (que no total durou cerca seis horas), e sim em parte, isto é, uma edição⁵⁷ de 15 minutos realizada por Eryk e Gabi. Esta edição prevê, de alguma maneira, um olhar pessoal, uma escolha dos diretores.

No que se refere ao espaço cênico não trabalhamos em um palco, e sim em um espaço não convencional, isto é, em um quarto do Castelinho do Flamengo, um lugar de memória da cidade do Rio de Janeiro. Os objetos e móveis que compuseram a ambiência não foram

⁵⁷ Quando menciono a palavra “edição” me refiro à quantidade de congressistas que aparecem no vídeo, e não ao conteúdo dos seus discursos. Foram selecionados 18 congressistas, em um total de 511 que votaram na referida sessão do Congresso Nacional em abril de 2016.

construídos, mas emprestados, próprios ou alugados, isto é, já traziam em si fragmentos de memórias.



Arquivo pessoal da diretora de arte Elsa Romero

Por fim, dialogando com o vídeo, os objetos e o público tinha uma figura: eu⁵⁸, que ao mesmo tempo era eu e uma ficção, e também um corpo ou um objeto. *Abril*, portanto, já apresentava na sua configuração uma diversidade de matérias impregnadas pela memória do país e pelas memórias do coletivo dos artistas envolvidos. “De um lado” um momento histórico do país e “do outro”⁵⁹ as nossas subjetividades, as nossas ficções, a nossa relação com o espaço físico, com os objetos, com o outro.

⁵⁸ Por enquanto vou chamar de “figura”, aquilo que no decorrer do processo de trabalho desta escrita chamarei de “meu corpo/aquele corpo”. Neste capítulo discorrerei sobre como se deu esse processo, principalmente no subcapítulo *Transformar o mínimo em possibilidade*.

⁵⁹ Coloquei esses “lados” em fricção (sem que necessariamente sejam vistos como dois segmentos separados; pelo contrário, estão estreitamente ligados) para dar início ao desmembramento ou desmontagem do processo criativo de *Abril*. A desmontagem é uma prática na qual, grosso modo, os artistas refletem sobre seus processos e procedimentos de criação, sendo Ileana Diéguez Caballero uma das principais pesquisadoras. Diéguez Caballero é professora e pesquisadora cubana radicada no México e referência fundamental nos estudos de teatrologia latino-americana.

Abril é esse território líquido do encontro das nossas subjetividades, o lugar intermediário onde confluem esses atravessamentos, e em cujo DNA há uma fricção permanente entre o real e a ficção. Diante do exposto, a partir de uma escuta atenta, fomos respondendo durante o processo às necessidades do DNA de *Abril*, principalmente no que diz respeito à linguagem, ao “como”, a que se refere Eryk no depoimento acima. O tempo “alargado” e a escuta atenta se tornaram fundamentais para a construção da nossa poética: tempo para deixar acontecer, para que a própria poética indicasse os caminhos:

Parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA 2002, p. 24, *apud* FISCHER, Rodrigo, 2015, p. 152).

Gostaria de trazer aqui o trecho de uma carta escrita por Artaud a Jean Paulhan em setembro de 1932, na qual propõe um caminho visionário. Nele, as obras nascem da cena, recuperando uma linguagem gestual sem nenhuma dependência de um texto prévio. Nessa linguagem proposta por Artaud são visíveis os apontamentos quanto a uma criação cênica que prioriza a dimensão visual e performática (CABALLERO, 2011, p. 18). Se eu pudesse voltar no tempo teria lido esta carta no processo de criação de *Abril*, ou teria, ao menos, mostrado para o Eryk no dia em que nos encontramos para rememorar os caminhos da nossa criação:

Eis o que na verdade acontecerá. Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de subverter as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento. A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. [...] Esta linguagem visa, portanto, encerrar e utilizar a extensão, isto é, o espaço, e, utilizando-o, fazê-lo falar; pego os objetos, as coisas da extensão como as imagens, as palavras, que reúno e faço responderem-se uma à outra segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas. Leis eternas que são as de toda poesia e de toda linguagem viável; e, entre outras coisas, as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Portanto, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, sob o pretexto de que não encenarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, multiplico suas possibilidades. (ARTAUD, 1993, p. 108)

Ler, ouvir e pensar nos depoimentos do Eryk e da Gabi para o trabalho da escrita deste processo fez com que se tornasse fundamental trazer para este inventário Hans-Thies

Lehmann e Josette Féral, entre outros, por acreditar que *Abril* (assim como *Ingrid*⁶⁰, *Guanabara Canibal*, *Caranguejo Overdrive* e minhas últimas experiências teatrais) dialoga com os estudos dos processos das práticas teatrais contemporâneas desenvolvidos por estes teóricos ao longo dos últimos anos. Grosso modo, a partir do século XX a cena teatral ocidental passou por grandes mudanças e uma das mais significativas se refere à ruptura com um teatro estruturado na “representação dramática imitativa” (LEHMANN, 2007, p. 25). As novas formas teatrais, além de recusarem “a ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido”, se “situam em territórios miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e *performance*.” (FERNANDES, 2013, p. XI).

Abril transita entre o documento e a ficção, entre a linguagem cinematográfica e teatral, entre a *performance*⁶¹ e o teatro, como veremos no desenvolvimento deste trabalho. Na abrangência da multiplicidade de manifestações da cena contemporânea, vou fazer um brevíssimo recorte no que se refere à demarcação de fronteiras entre a *performance* e o teatro. Lehmann, no seu livro *O Teatro Pós-dramático*⁶², termo cunhado por ele, chama a atenção para um campo intermediário entre a *performance* e o teatro, e aponta também para o artista performático que surge nesse teatro:

Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre *performance* e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista performático [...] Para a *performance*, assim como para o teatro pós-dramático o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem. [...]. Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um

⁶⁰ Ver nota de rodapé Nº 2.

⁶¹ Apesar do Pavis não ter diferenciado “*performance*” de “*performance art*” na acepção acima (nota de rodapé Nº 47), acho “adequado” esclarecer que no decorrer deste inventário me refiro à “*performance art*” e não ao conceito ampliado abordado por Schechner que, nas palavras de Josette Féral, vai “além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura”, entre eles os esportes, as diversões populares, ritos de curandeiros, rituais de fertilidade, cerimônias religiosas. (FÉRAL, Josette. **Por uma estética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, v.8, pp. 197-210, 28 nov.2008). Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>> e em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 20/11/2018

⁶² O teatro pós-dramático, termo cunhado pelo teórico alemão Hans Thies Lehmann, é um teatro que em linhas gerais prescinde de criar, como no drama burguês, a atmosfera da ilusão. “O teatro pós-dramático não é subordinado à supremacia do texto, nem ao conflito entre personagens, nem às unidades de tempo, espaço e ação”. VAN MUYLEM, Micaela. **El teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto**, 2018, p. 28. Tradução nossa. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/5476/4912>>. Acesso: 22/02/2019.

* Para Lehmann “é possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: *teatro conceitual*”. (LEHMANN, 2007, p. 223)

performer que oferece à contemplação sua presença no palco (LEHMANN, 2007, pp. 223 e 224)

A presença da porosidade das fronteiras entre a *performance* e o teatro começa a surgir nos anos 60 com o *happening*, como veremos logo abaixo. Diferentemente da nomenclatura dada por Lehmann no estudo das características das práticas contemporâneas, Josette Féral prefere nomeá-lo teatro performativo⁶³. Segundo Féral é mais adequado chamá-lo assim por ter no seu cerne a noção de performatividade. Renato Cohen, no seu livro *Performance como linguagem*, dedica parte de um capítulo à passagem do *happening*⁶⁴ para a *performance*, no qual indica que o *happening* está para os anos 60 como a *performance* está para os anos 70. Entre os anos 60 e 70 há mudanças abruptas em todos os níveis: o movimento hippie está por trás do *happening*, no qual as fronteiras entre o real e a ficção começam a se diluir e “a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida”, isto é, o *performer* revela a concepção que está por trás da cena. Para Cohen a melhor conceituação entre *happening* e *performance* é considerar que ambos são duas versões de um movimento, o que levaria a dizer que a *performance* seria o *happening* dos anos 70 e 80. (COHEN, 1989, pp. 134 e 136)

Vimos acima e em linhas gerais, nas palavras de Cohen, como se dá o surgimento da *performance*, princípio no qual Josette Féral se debruça para pensar no conceito do “teatro performativo”, nomenclatura dada por ela ao teatro que se faz hoje. Evidentemente fica impossível fazer uma definição do que é *performance*, mas de acordo com a própria Féral nada do que se diga será suficiente diante da diversidade do fenômeno da *performance*, mas há algo em comum em todas as suas manifestações: [A *performance*] “se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz”, trabalhando em um nível duplo: de um lado a

⁶³ De acordo com Féral, as práticas teatrais contemporâneas são múltiplas e diversas e nem sempre apresentam ligação umas com as outras, motivo pelo qual se torna impossível designá-las com um termo genérico como Lehmann apontou. Segundo a teórica canadense é preciso reconhecer que tanto o teatro pós-dramático como o performativo reúne as práticas da atualidade, mas não todas porque nem todo teatro pós-dramático é performativo, nem todo teatro performativo é necessariamente pós-dramático. FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia**, Sala preta, v.9, p. 267. Ver mais: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>>. Acesso em 15/02/2019.

⁶⁴ Segundo Patrice Pavis, no seu dicionário, *happening*, (do inglês *to happen*, passar-se acontecer) é uma forma de atividade que não usa texto ou programa pré-fixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama *acontecimento* (George Brecht), ora *ação* (Beuys), procedimento, movimento, *performance*, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produção de um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. (PAVIS, 1999, p. 191)

subjetividade do *performer* e do outro a desconstrução através do corpo. (FÉRAL, 2015, pp. 136, 137 e 141). **Na performance**,⁶⁵

[...] nós estamos na imediatidade da ação! Nada é fictício. Os objetos, as ações, os seres, o tempo mesmo são reais. [...] Não há o efeito catártico como no teatro, mesmo nos momentos de extrema violência, porque não há jogo de representação propriamente dito, porque não há corpo lúdico, porém um corpo sério a experimentar seriamente no real. [...] Toda performance gira em torno do corpo, tomando-o como sujeito ou como objeto de exploração; servindo-se dele como ferramenta, e inscrevendo o humano nas coisas até os limites do possível [...] (FÉRAL, 2015, pp. 141,142, 145)

Para Josette Féral o teatro se beneficiou de alguns elementos da *performance*, alguns deles frequentes na cena teatral contemporânea. É usual assistirmos a espetáculos de forte caráter imagético que não tem como “disparador principal” um texto, espetáculos em que prevalece a descrição dos acontecimentos da ação cênica em contraposição à representação e à ilusão. A porosidade entre o ator e o *performer* é uma das “heranças” que a *performance* deixou ao teatro. O ator passa a não evocar mais um personagem, conforme a tradição clássica, senão que executa ações colocando em primeiro plano o corpo, o gestual, a técnica. (FÉRAL, 2015, p. 114)

Nesse contexto, isto é, nessa visão do teatro que se opõe à ideia da representação e que opera em um campo interdisciplinar onde as fronteiras entre diversas linguagens artísticas se tornam porosas, a figura do ator também se renova. Quem é esse artista performático, esse ator-*performer*⁶⁶, que não se coloca atrás de um personagem e que traz para a cena – também – elementos da sua biografia estabelecendo um diálogo entre a *performance* e o teatro, entre o real e a ficção? Quem é esse artista-autor que compartilha a experiência com o espectador, que deixa de ser apenas uma testemunha?

Voltemos para um ponto que considero também importante: *Abril* transita, como quase todos os espetáculos que fazem parte deste inventário, entre o documento e a ficção. Esses

⁶⁵ Grifo do autor.

⁶⁶ Patrice Pavis, no seu Dicionário de teatro define o *performer* como “aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, 1999, p. 284)

espetáculos, que se valem de documentos, não nos propõem o real, mas fragmentos de realidade dados pelo cruzamento do documento com as nossas subjetividades.

Durante os processos desses trabalhos, a fricção entre esses dois campos levantou algumas questões: Como compor uma cena a partir de fragmentos do real? Quem se relaciona com esses fragmentos? Ao nos relacionarmos com esses fragmentos, o que trazemos conosco? As nossas memórias fragmentadas? As nossas ficções? O que somos naquele momento? Como esses fragmentos interferem na cena? Nas nossas vidas? Como interferir nesses fragmentos do real? Qual é a relação como espectador? Evidentemente não há respostas para essas perguntas. Os próprios processos são uma reflexão na direção delas.

2.2 ABRIL E SHIBBOLETH: A PALAVRA QUE SILENCIA

Não sei se no pré-nascimento de *Abril* eu já tinha tido contato com *Shibboleth*, uma obra-instalação da escultora colombiana Dóris Salcedo⁶⁷ ou se *Abril* me levou até ela. *Shibboleth* é uma fenda de 167 metros longitudinais e 0,70 metros de profundidade que foi incrustada no chão da Sala de Turbinas do Tate Modern de Londres em outubro de 2007 e que ficou exposta até abril de 2008. O fato é que entre ambas as obras – mesmo sendo de espécies tão diferentes – há, a meu ver, uma interação estreita, que talvez seja necessário, em alguns momentos, entrar no universo de uma para falar da outra. Ambas somam invisibilidades, separações, e são feitas de silêncio.

Enquanto *Abril* é o ato de rasgar uma estrutura que suga uma mulher⁶⁸, *Shibboleth* é o abismo resultante de um corte no concreto. Em *Abril* uma mulher assiste perplexa pela TV às mudanças políticas determinadas por centenas de congressistas que, imbuídos de um espírito

⁶⁷ Dóris Salcedo é colombiana, nasceu em 1958. Em 1980, faz seu Mestrado em NY, retornando depois a Bogotá onde reside até hoje. É professora da Universidade Nacional da Colômbia. Os trabalhos da artista não são fáceis para um olhar superficial. Seu objetivo é revelar a violência universal e criar monumentos que provoquem uma contemplação e estimulem memórias de diversas naturezas (tanto individuais como universais), como possíveis premissas para reorientações e questionamentos. Salcedo ganhou diversos prêmios, entre eles, o Solomon R. Guggenheim Foundation Grant (1995), The Ordway Prize, from the Penny McCall Foundation (2005), Commission from Tate Modern, London (2007), Velázquez Visual Arts Prize (2010), Hiroshima Art Prize (2014), Inaugural Nasher Prize for sculpture (2015), Prêmio Shock 2017. Fonte: Folheto da exposição Cantos Cuentos Colombianos na Casa Daros, de março a setembro de 2013, tradução nossa.

⁶⁸ Mais adiante, neste mesmo capítulo, discorrerei gradualmente como esta ação acontece.

cívico pela salvação de um país, discursam a favor da família e votam em prol da abertura do processo de destituição da presidenta da República. *Shibboleth* é o espaço vazio entre dois mundos que não conseguem se tocar. É uma ferida aberta pela violência que traz memórias de exílio, segregação, exclusão. *Abril* e *Shibboleth* são também a dificuldade de olhar para o outro. Tanto em uma quanto na outra, a ausência é aquilo que ocupa o espaço que habitam. Ser/estar em *Abril* é como cair dentro da ruptura de concreto de *Shibboleth*.

Como *Shibboleth* entra no corpo de *Abril*? Como *Abril* entra no corpo de *Shibboleth*? Eu devoro o outro que me devora. Eu devoro o mundo e crio também novos sentidos e novas possibilidades de reinventar e redescobrir o mundo. Eu devoro o outro e a mim mesma. Tudo se encontra no corpo, dentro do corpo, porque somos sujeitos encarnados e porque a nossa experiência no mundo é, ao mesmo tempo singular e plural. Eis a Antropofagia. Eis a anunciação que convoca a beleza das múltiplas leituras do vivido, alargando a compreensão de si e do outro. (SOLCI, 2013, p. 33)



Shibboleth

Crédito: Dr Ken Baker

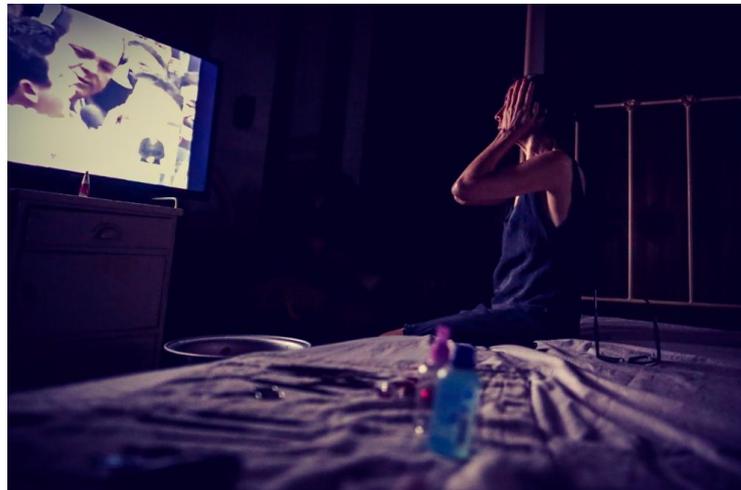
[<https://tithebarn.wordpress.com/2016/11/11/shibboleth-salcedo/>](https://tithebarn.wordpress.com/2016/11/11/shibboleth-salcedo/)

2.3 DRAMATURGIA

Durante a minha trajetória teatral trabalhei por diversas vezes construindo a dramaturgia junto aos atores, diretor e dramaturgo na sala de ensaio, mas em *Abril* havia um diferencial. A ideia não era escrever um texto a partir do “vídeo-documento”, e sim trabalhar a partir dele. De que modo? Em que espaço, em que folga poderíamos trabalhar com esse material audiovisual se os 15 minutos de sua duração ocupavam o total do tempo reservado à micropeça? Aquele texto compacto, sem ar, estava ali, dentro da moldura da TV, diante de mim, sendo “vivido” por um coro de congressistas que conduziam o espetáculo. Mas vamos

voltar à questão inicial: como trabalhar a partir desse “vídeo-documento”? Como me relacionar com ele? Era importante elencar **concretamente**⁶⁹ os dados que tínhamos:

- O espaço dentro da moldura da TV, e o espaço fora dela;
- De um lado o espetáculo, do outro lado o “outro”;
- Uma série de discursos prontos, uma dramaturgia a ser construída;
- Do lado de dentro da moldura 511 congressistas (80% homens brancos)⁷⁰, do lado de fora uma eu/a figura;
- 511 corpos de um lado, um corpo do outro.



⁶⁹ Grifo do autor. Não estou abordando nos itens o conteúdo dos discursos, e sim os elementos com os que contávamos para a construção da poética.

⁷⁰ “Levantamento divulgado no site oficial da Câmara dos Deputados logo após a eleição de 2014 mostrava que 80% dos deputados eleitos eram homens brancos; um total de 15,8% se declararam pardos e 4,1% pretos; as mulheres compõem 10% da Casa; atualmente, nenhum índio ocupa cadeira na Câmara. Esses números contrastam com a realidade da sociedade brasileira: de acordo com os dados mais recentes do IBGE, a população do Brasil é composta 54% por negros e 51% por mulheres”. Ver mais: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160419_impeachment_revela_congresso_rm>. Acesso em 08/03/2019.

Entre um espaço físico e o outro tínhamos, portanto, uma brecha, um espaço de interseções e cruzamentos. *Abril* se configurava para nós como um espaço indefinido que acolhia também as nossas intuições, dúvidas e impressões, isto é, o lugar da criação. *Abril* é como *Shibboleth*: um espaço indefinido de trânsitos e de ausências.

Durante os dias que ficamos assistindo ao “vídeo-documento” muitas palavras ficaram guardadas na minha memória: corrupção, deus, vergonha, sim, igreja, família, moral, netinhos, constituição, brasil, ditadura, coronel, sexo, glória, esposa, partido, bandeira, vermelho, bandidos, voto, decência, honestidade, futuro, espinha dorsal, honra, marianinha, eloisa, camila, joão, olímpia, quadrangular, povo, misericórdia, nação, verde, amarelo, ordem, progresso, entalado, garganta, beijo, profetizo, sucateado, pavor, exército, ustra, forças armadas, mãezinha, filhinhos, poder, um, um, um.

Em todos os ensaios passávamos o vídeo diversas vezes. Eu olhava as imagens, aqueles ternos, os gestos, o relevo dado às palavras, os clímax instaurados, os gritos, e pensava: como vamos lidar com esse material? Diante dessa profusão de elementos, o primeiro impulso foi olhar para meu corpo em relação a esses corpos: um corpo diante do corpo do coro dos congressistas e vice-versa. Mas, quem era o corpo que se relacionava com o corpo do coro? Tínhamos aí uma questão importante: a nossa ideia não era impor de antemão um método para a construção do perfil daquele corpo, mas, aos poucos, caminhar ao encontro do que seria meu corpo/aquele corpo⁷¹. Hoje consigo, de alguma maneira, desembaraçar as ideias acima descritas, mas no processo de criação essas diferenças eram nebulosas e difíceis de nomeá-las, porém percebidas.

Por que se é ator, hein? Só é ator quem não consegue se habituar no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça a ser levada a sério, para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, que empurra a antiga, imposta. (NOVARINA, 2009, p. 25)

Caminhar com o meu corpo ao encontro de outro corpo não significa que vai se encontrar outro corpo, significa abrir a percepção e deixar que diversas possibilidades e perspectivas habitem o nosso corpo, os nossos corpos. Penso de novo em José Gil: “um corpo

⁷¹ Aqui não me refiro a uma dicotomia, nem à direção do “Eu” para “Outro”. Pelo contrário: é um terceiro espaço que contém (também) ambos.

habitado por e habitando outros corpos”. (GIL, 2009, p. 56) Mas como começar essa caminhada? Tarefa difícil. Eu precisava começar a tatear algumas pistas, precisava dar o início à abertura dessa percepção. Talvez um gesto, uma palavra. Mas, como dar início a um gesto a partir do meu corpo/aquele corpo? Como arriscar a primeira palavra? O que vem antes de se realizar um gesto e dizer uma palavra? Esse processo de ir para trás, isto é, para dentro, seria um nascimento ao contrário? O nascimento como entendemos é um desprender de algo, quer dizer, um corpo que se desprende do outro. Ao voltar atrás é possível perceber o que existe antes das duas partes se desprenderem? Em um nascimento às avessas há um corpo dentro de outro, fundido no outro, ou há dois? É a soma dos dois ou a subtração de ambos? Quem dá início ao gesto e quem é o gesto?

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração. [...] Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha⁷² dos Embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade. [...] É sobre esse duplo que o teatro influi, essa effigie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória. A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante. Isso significa que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência [...]. (ARTAUD, 1993, pp. 129 e 130).

Artaud abre a nossa percepção e aprofunda o nosso olhar ao anunciar o ator como alguém que, nas palavras de Cassiano Sydow Quilici (QUILICI, 2011, p. 101) “se desfaz do núcleo da sua subjetividade, centrada na ideia de um ‘eu’ ou de uma ‘consciência racional’ divinizada, destacada do corpo que comanda e julga”, aumentando assim a nossa capacidade de estar atentos à experiência com energia e vitalidade. Esse **espectro**⁷³, esse corpo duplo, essa matéria fluídica que se olha no curso incessante do rio, e que trabalha com os músculos da afetividade, da memória do coração é, a meu ver, o abridor de caminhos, de espaços e de fraturas para o lugar da potência da experiência compartilhada.

⁷² O Kha é uma força que dá vida ao indivíduo. Pode ser definido como um princípio metafísico, imaterial, invisível, volátil e de certa maneira, metafórico. Os egípcios achavam que o Kha protegia o homem na vida e depois da morte. Em algumas ocasiões, estava relacionado ao poder intelectual e espiritual. É uma força vital que não pode ser vista, mas é sentida. O Kha ficaria no corpo do falecido se fosse mantido mumificado. Por essa razão, era tão importante embalsamar os corpos. Ver: <<https://sobreegipto.com/2013/01/08/el-ka-fuerza-vital-del-individuo/>>. Acesso em 11/01/2019.

⁷³ Grifo do autor.

Desço até a água, mergulho nela as mãos e não as reconheço. Vêm-me da memória outras mãos mergulhadas noutro rio. As minhas mãos de há trinta anos, o rio antigo das águas que já se perderam no mar. Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos. Então uma ave cor de fogo passa como um relâmpago. O sino cala-se. E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até os olhos – as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora. (SARAMAGO, José, 1985, p. 27 *apud* FERREIRA, dos Santos Deividy e MONTEIRO, da Silva Edvania, 2016)

Como nascer para o interior, para dentro? Falar de dramaturgia é também falar do processo do ator. Em *Abril* cada desvio, cada mudança de rumo, cada certeza e cada dúvida contaminaram a escrita cênico-dramatúrgica e afetaram diretamente outras áreas artísticas, de tal maneira que fica impossível falar de uma sem adentrar na outra. Logo abaixo tentarei abordar, separadamente, outros segmentos do processo, mas é inevitável que haja entrelaçamentos entre eles e entre as trajetórias do coletivo dos artistas envolvidos. Isso também é dramaturgia.

2.3.1 Sons e Palavras

Para abrir esta seção começo com *Shibboleth*, título dado à obra pela Dóris Salcedo. Em sua origem, “shibboleth” é uma palavra que ratifica, também, a dificuldade de falar com o outro. O título da escultura de Salcedo se refere a um fato da história do povo judeu no Antigo Testamento⁷⁴, no qual a palavra “shibboleth” foi usada pelos gileaditas para identificar aos efraimitas (duas tribos semitas que se encontravam em confronto). A palavra-senha linguística para dar passagem aos capturados efraimitas consistia em que eles dissessem “shibboleth”, palavra que pronunciavam de maneira diferente. Assim, eram identificados e mortos.

A obra *Shibboleth* de Dóris Salcedo é um corte profundo cuja marca é o silêncio decorrente dos efeitos da violência gerada pela intransigência às diferenças, pela exclusão aos

⁷⁴ Ver no Antigo Testamento, em Juízes 12:1-15. “Aí Jefté juntou todos os homens de Gileade. Eles guerrearam contra os homens de Efraim e os derrotaram. Fizeram isso porque os efraimitas tinham dito: “Vocês, gileaditas que moram nas terras de Efraim e de Manassés, são desertores de Efraim”. Para não deixar que os efraimitas passassem, os gileaditas tomaram os lugares onde o Rio Jordão podia ser atravessado. Quando algum efraimita que estava tentando escapar pedia para atravessar o rio, os homens de Gileade perguntavam: - Você é efraimita? Se ele respondia que não, eles mandavam que ele dissesse a palavra “Chibolete”. Mas se ele dizia “Sibolete” porque não podia falar direito a palavra, então o agarravam e matavam ali mesmo, na beira do Rio Jordão. Naquela ocasião foram mortos quarenta e dois mil efraimitas. Ver mais: Nova Tradução na Linguagem de hoje. Barueri (SP) Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p 237. Ver: <<http://biblia.com.br/nova-traducao-linguagem- hoje/juizes/jz-capitulo-12/>>. Acesso em 11/01/2019.

considerados inadequados, por aqueles que não possuem a palavra-senha da língua imposta. No que se refere a *Abril*, a palavra-senha que nem sequer foi pronunciada, como veremos logo abaixo no subcapítulo *O Objeto como Dramaturgia / A Cama-Dispositivo*, não impediu que meu corpo/aquele corpo fosse aniquilado, sugado e violentado, abrindo uma ferida no espaço.

A palavra-senha, presente na história do Antigo Testamento, que fundamenta a escultura de Salcedo e que não encontra nem mesmo fôlego para ser dita em *Abril* é a marca da separação, da fissura que abre espaço para que ecoe o silêncio, matéria prima da dramaturgia desta micro-obra sobre a que estamos nos debruçando. Sendo assim, como começar a dialogar com o material audiovisual que tínhamos? Talvez partindo numa direção contrária do que propõe a palavra “shibboleth”, isto é, sem pronunciá-la, mas acionando a escuta. Escutar o espaço, a vibração dos objetos, o som do meu corpo e o som daqueles cujas palavras invadiram a minha memória, quer dizer, o som daqueles que meu corpo/aquele corpo assistia através da moldura da TV.

Nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não esteja grávido de sons⁷⁵ (CAGE, 1961, p. 135, tradução nossa)

Jhon Cage⁷⁶ não concebe o silêncio como o contrário de som, e sim como o seu complemento. Da mesma maneira acontece com o corpo e o espaço, com o corpo e o com o corpo do outro. A relação é intrínseca. Ouvir o espaço, o outro, o corpo, ouvir-se, é abrir a percepção para os cruzamentos das sensações, afetos, memórias e imagens que são disparados no processo de criação e que, conjugados, potencializam o estado de presença cênica e da relação que se estabelece momento a momento com quem compartilha a experiência. Eu comigo, eu com o outro, eu com os outros, eu com o espectador. O outro comigo, os outros comigo, o espectador comigo.

⁷⁵ Not one sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound. Ver mais: CAGE, John. **Silence** - Lectures and Writings by John Cage. London: Wesleyan University Press, 1961.

⁷⁶ John Cage (1912-1992), um dos precursores do *happening*, “é um músico norte-americano que faz parte da vanguarda nova-iorquina da segunda metade do século XX. Suas obras rompem com a estrutura composicional comum à sua época, causando sempre grande impacto nos espectadores, e representa importante influência para o universo artístico contemporâneo” (CUNHA, Esther e LEAL, Patricia. **Arte e vida - Um estudo a partir da obra de John Cage**. 2013, p. 1). Ver mais: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/PIBIC/Ester%20Cunha.pdf>>. Acesso em: 09/03/2019.

* Na tese de doutorado *A experimentação como poética musical e suas notações*, Neder José Nassaro aponta que quando Cage diz que uma música simplesmente acontece o que se coloca em evidência é o ato da escuta, o fato de estar atento ao que ocorre a nossa volta como um “evento musical”. Dessa maneira, onde se ouve silêncio, há sempre sons. (NASSARO, Neder José. **A experimentação como poética musical e suas notações**. 2011, p. 12) Ver: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/neder-nassaro>>. Acesso em: 05/09/2017.

Quando meu corpo/aquele corpo foi atravessado pelas imagens, ruídos e olhares do corpo do coro dos não atores e, na tentativa de iniciar uma aproximação (de alguma maneira virtual⁷⁷) com eles, comecei a arriscar alguns sons desarticulados sem “a preocupação” de que fizessem algum sentido lógico. Pelo contrário, partimos de uma relação livre com o material sonoro (qualidades sonoras, texturas e conteúdo) e visual. Logo depois, comecei a tocar nas palavras. Fiz algumas improvisações nas que falei em sobreposição às vozes dos discursos. Falei nos espaços, nas pausas, nos intervalos; ora comentando os discursos, ora fazendo discursos paralelos de diversas naturezas. O intuito era trabalhar sonoramente com esse material e descobrir, a partir das minhas intervenções de fala, quem seria meu corpo/aquele corpo, isto é, quem assiste à exibição do placar de 367 a favor e 146 contra o *impeachment*. Mas a minha tentativa de intervir vocalmente criou uma massa sonora impedindo que se escutasse o texto-vídeo⁷⁸, que precisava ser ouvido.

Às vezes os caminhos percorridos no processo artístico parecem se esgotar, mas nada, de fato, se esgota. Aquilo que aparentemente se esvai é, na verdade, uma passagem para a abertura de outras possibilidades. A experiência de emitir sons através e pelo corpo adivinhou a vontade do corpo de querer se expandir e silenciar. Isso também é dramaturgia.

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. [...] Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. [...] Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e, sobretudo, de reduzir seu lugar, de considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que, no teatro, a questão é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida. (ARTAUD, 1993, p. 68)

⁷⁷ Uma relação com as imagens do vídeo.

⁷⁸ O “vídeo-documento” era composto por imagens e discurso. Aqui me refiro ao “texto” dos congressistas.

2.3.2 Composição Cênico-Corpórea



Com a expansão do meu corpo/aquele corpo, os sons foram silenciando. O passo seguinte foi experimentar ações que esse corpo – já intuíamos que era um corpo de mulher – poderia realizar no quarto, entre elas limpar, vestir-se, arrumar-se ou organizar o quarto, mas essas ações solicitaram movimentos amplos que também dispersaram o conteúdo dos discursos dos membros do corpo do coro. Em um dos ensaios, a Gabi trouxe a ideia de colocarmos uma cama em frente ao aparelho de TV onde a mulher sentada faria as unhas do pé e da mão, uma ação de movimentos menores e concentrados. Para isso, nos munimos de uma série de implementos para esse fim, entre eles, alicates, tesouras, algodão, álcool, espátula, luvas, bacia, entre outros. Esses objetos também lembrariam instrumentos de tortura. Evidentemente queríamos que esses objetos dialogassem com o conteúdo dos discursos proferidos.

Nos ensaios seguintes escolhemos algumas ações próprias desse afazer e começamos a desenhar uma sequência de movimentos. Para o levantamento das ações partimos livremente para improvisações corporais com os implementos citados acima. Em nenhum momento pretendeu-se trabalhar a partir de uma construção psicológica. O objetivo era que meu corpo/aquele corpo realizasse as ações da maneira mais concreta e cirúrgica possível, concomitantemente com o decorrer dos discursos. Quanto mais concretas e precisas se

tornavam as ações, mais meu corpo/aquele corpo se tornava permeável para ser atravessado pelas imagens, olhares e vozes do corpo do coro dos não atores e do conteúdo dos seus discursos. No processo de escrita deste inventário liguei para a nossa assistente de direção e parceira de muitos momentos importantes em *Abril*, a diretora de cinema e teatro e roteirista Júlia Ariani, que rememorou, entre outras coisas, o início das nossas escolhas no que se refere à qualidade do gesto:

Apostamos nos gestos cotidianos, mas que não eram nada cotidianos, tinha uma coisa superestranha na atmosfera daquele quarto... Era uma ação cotidiana, mas em um espaço totalmente transformado, em um espaço quase da subjetividade desses corpos atravessados por esse acontecimento... Foi um processo de muita troca e muita precisão também... Era tudo muito partiturado: o momento em que você pintava as unhas, quando olhava, qual era a direção do olhar, qual dedo que você pintava, que instrumento você pegava... Esse desejo de transformar objetos cotidianos a partir da relação com a imagem da TV, o alicate, um palito... Eu me lembro de sermos muito precisas na altura na qual o instrumento chegava perto do seu olho... Acho que foi um trabalho muito partiturado e bem preciso em relação com o texto que vinha da TV, com essas imagens que apareciam... E essa mulher extremamente em relação, produzindo essas imagens a cada minuto... (ARIANI, Júlia. Mensagem de áudio enviada pela assistente de direção Júlia Ariani por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 05/12/2018)

A partir desse emaranhado de relações que se alimentaram entre si nasceu uma partitura⁷⁹ rigorosamente cronometrada composta de movimentos e gestos, tendo em contraposição a polifonia vocal do corpo do coro e o silêncio de quem assiste. Eis um trecho da partitura:

[Eduardo Cunha – 02:25]

Deputado Caio Nárcio, como vota?

[Dep. Caio Nárcio - 02:40]

Por um Brasil aonde meu pai e meu avô diziam que decência e honestidade não era possibilidade, era obrigação. Por um Brasil onde os brasileiros tenham decência e honestidade. (*Joga o algodão na bacia*) Por Minas, pelo Brasil. (*Deixa o palito na toalha*) Para os jovens que estão lá fora nas ruas – verás que um filho teu não foge à luta. Sim! (*Tira a luva*)

[Dep. Jerônimo Goergen - 04:00] (*Pega o alicate*)

Para que meu filho ou minha filha que vão chegar vivam num país de futuro. Pelo Rio Grande e pelo Brasil, sim ao *impeachment*!

⁷⁹ Matteo Bonfitto, no seu livro *O ator compositor*, examina o conceito de partitura, apoiado no Pavis: “O conceito de partitura, extraído da teoria musical e aplicado ao ator e à encenação, resulta na maioria das vezes metafórico, sem por isso excluir a busca de rigor implícita na utilização de tal conceito. De fato, falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos.” (BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 79).

[Dep. João Rodrigues - 04:09]

Por minha família, pela minha guerreira Chapecó, pelo meu estado de Santa Catarina e pra quebrar a espinha dorsal desta quadrilha, eu voto sim, seu presidente. *(Alicate parado)*

[Dep. Geovania de Sá - 04:23] *(Tira a cutícula)*

Senhor presidente, pela honra da minha família, pela minha cidade Criciúma, por Santa Catarina e pela libertação do povo brasileiro, eu digo sim!

[Dep. Delegado Éder Mauro - 04:38] *(Tira a cutícula)*

Seu presidente, em nome do meu filho Eder Mauro Filho de 4 anos e do Rogério, que junto de minha esposa formamos a família no Brasil que tanto esses bandidos querem destruir com proposta de que criança troque de sexo e aprenda sexo nas escolas com 6 anos de idade. Em nome de todo o estado do Pará, eu voto sim!

[Dep. Heráclito Fortes - 05:00] *(Tira cutícula)*

Quero deixar aqui o meu abraço à minha mulher Mariana, às minhas filhas Marianinha, Eloísa, Camila, aos meus netos Antônio e João, à minha neta que está por vir, Olímpia, à minha irmã Zélia [...]

A partitura que compartilhei acima é, à primeira vista, uma representação de palavras e gestos associados. Na música mais tradicional, grosso modo, uma partitura é a representação escrita de música padronizada formada por símbolos próprios, com os quais seria possível a sua reprodução⁸⁰. Mas o que acontece na cena foge disso. Em *Abril*, de fato, o meu ponto de apoio foram as indicações da partitura, mas o meu ponto de desapoio e de desequilíbrio residiu nos espaços vazios, nos espaços “entre”, isto é, nos espaços que não eram informados pela partitura⁸¹. Acho que há sempre um balanço entre o que vemos e o que não vemos, mas devo dizer que a partitura é necessária, sugere pistas e aciona códigos secretos para acessar o invisível. Esse foi o maior desafio, sobre o qual discorrerei mais adiante no subcapítulo *Transformar o mínimo em possibilidade*.

Se a partitura acima fosse unicamente o retrato do que acontece na cena, não seria necessário levá-la ao palco. É justamente por isso que estou, aqui e agora, tateando por entre os labirintos da criação para escrever sobre este processo: porque não há palavras nem gestos, nem símbolos que comportem o que poderíamos chamar da busca do artístico. Ao trazer esta partitura para o inventário, a minha intenção é tentar vislumbrar o que não podemos ver nem

⁸⁰ Ver mais: <<https://ramontessmann.com.br/partitura/>>. Acesso em: 15/01/2019.

⁸¹ Sobre esta questão, gostaria de lembrar aqui a ideia de ‘subpartitura’ de Eugênio Barba para quem “Qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre partitura e ‘subpartitura’, os pontos de apoio, a mobilização interna do ator”. (BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 80). Nesse sentido, os espaços vazios a que me referi acima fazem parte, também, da “mobilização interna do ator” e estão relacionados à execução da partitura, como aponta o próprio Bonfitto. Digo “também” porque a relação com o espectador gera desdobramentos invisíveis que compõem o corpo da experiência compartilhada.

tocar. Estou falando de uma matéria invisível que flui entre os espaços, entre os vãos, entre o que não está escrito, nem rubricado. Esta partitura não é para ser executada, ou reproduzida. O recorte ou ausência do que não vemos nela é o motivo pelo qual a levamos para a cena: é o que não pode ser falado, mas que está ali. O inominável.

Se algo não está dentro de você, então não reverbera – mesmo que você tenha técnica, mesmo que seja grande seu esforço. Não há dúvida. O que existe de verdade dentro do coração é o que atinge quem o assiste. Mesmo que o escondam, quem assiste vai entender. O que é a alma? E o desejo da alma? O que o espírito quer transmitir? É um problema candente. Na vida cotidiana, na dança, o que queremos transmitir amadurece aos poucos. Quando quisermos transmitir algo, só conseguiremos se extrairmos, assim, de nossas raízes, e o mostrarmos dilacerado. (OHNO, 2006, p. 44)

Mesmo com estrutura, mesmo com técnica, mesmo treinando, mesmo ensaiando, mesmo tendo pleno conhecimento da partitura, a grande dificuldade é ir além dela. Como dizia Kazuo Ohno: “Dá para dançar enquanto se pensa? [...] Não posso acreditar numa dança que tenha nascido do pensar. [...] Pensar, não pode...” (OHNO, 2006, p. 162). Para Ohno, mestre do Butoh, não há necessidade de memorizar os movimentos, já que a experiência sabe que eles estão gravados na alma.

A aproximação entre *Abril* e o Butoh não aconteceu no processo dos ensaios, embora essa dança tenha despertado sempre bastante interesse para mim. Faço essa relação partindo do meu olhar de hoje para o de ontem. Talvez, naquele momento, inconscientemente, tenha me amparado na lentidão, minimalismo e micromovimentos dessa dança – que acontece no aqui e agora e nos intervalos – para poder permanecer em cena. São anos e anos de treinamento para poder permanecer em cena. Essa é a urgência: ser.

Comunica-se perfeitamente através do coração. É mais importante comunicar sem fazer nada do que comunicar com um grito. (OHNO, 2006, p. 80)



Arquivo pessoal da diretora de arte Elsa Romero

Por que quando penso em *Abril* penso em dança e penso em Butoh? Por que cito nesse inventário o Tadashi Endo⁸² e Kazuo Ohno? Talvez por intuir que, de alguma maneira, fui alimentada por esses artistas. Assisti o Kazuo Ohno apenas em vídeos, mas, como disse no primeiro capítulo, tive contato com Tadashi Endo em uma oficina no CCBB do Rio, além de ter assistido alguns dos seus espetáculos. Há algo/tudo neles, nessa dança que se fundamenta no vazio, no lugar do “desapoio” ao qual me referi acima, cuja matéria prima me conduziu por *Abril*. Mas, repito, só consigo falar do processo fazendo essas referências e diálogos neste exato momento. O processo, enquanto ocorre, não é tão claro assim. O que quero dizer é que às vezes, no ensaio, vou lançando mão de técnicas, lembranças, sensações, experiências vividas e vou testando conforme as necessidades de expressão vão aparecendo.

Ligia Verdi⁸³, no prefácio do livro *Treino e(m) poema*, do Kazuo Ohno, que acabei de citar acima, ao apresentar o trabalho do Ohno, reafirma a sensação que tive quando me referi aos espaços gerados dentro da partitura:

⁸² É importante trazer de novo a noção do “Butoh Ma” criado por Tadashi Endo, a quem me referi no primeiro capítulo. “Ma” significa estar no meio (ver nota de rodapé N° 26). Bonfitto nos lembra também de que o conceito “Ma”, além de “remeter à vacuidade”, se refere a um “espaço entre” que está presente nos vários níveis da experiência humana. (BONFITTO, 2013, p. 119)

⁸³ Lígia Verdi foi aluna de Kazuo Ohno de 1987 a 1990. É atriz e performer, pesquisadora e Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. O título da sua dissertação de Mestrado é *O butô de Kazuo Ohno*. (OHNO, 2006, p. 21)

O espaço que sobra é preenchido, com frequência, pelo inconsciente dos espectadores. A dança de Ohno é assim “dançada” por ele e pela plateia, que a completa com o seu fluxo interno [...] A cena-butô introduz o tempo do intervalo, onde a sua dança se situa; o estar presente no aqui-agora e, paradoxalmente, a apropriação do devir – espaços-tempo por onde sua dança transita; e o mundo invisível, com o qual sua dança dialoga [...] Para dançar essa dança, ou melhor, ser dançado por ela, é preciso esvaziar-se, abandonar-se, mantendo-se disponível e atento à escuta do que vem de dentro e de fora. (VERDI, Maria Ligia *in* OHNO, 2006, pp. 19 e 20).

2.4 ESPAÇO CÊNICO

O trabalho parte de um espaço. De um quarto no Castelinho. Poderia ser um quarto, uma cozinha... *Abril* parte de uma arquitetura, que foi construída por volta de 1918, [...] de um prédio que tem uma memória e uma arquitetura hiperdetalhada. [...] *Abril* parte de uma relação, material, espacial: a madeira, o mármore, os rostos de madeira incrustados na parte de cima. *Abril* parte da relação que aquele quarto tinha com a cidade, para onde ele apontava, qual era a vista. Isso foi o que começou a nos inspirar. Não partimos de nada. [...] Primeiro fomos atrás da história do Castelinho e descobrimos que tinha a história de uma menina que morreu lá. Falamos para você disso? (CARNEIRO DA CUNHA, Gabriela. Parte de uma conversa presencial com Eryk Rocha e Gabi Cunha. Rio de Janeiro, 11/12/2018)

A sala que foi escolhida para *Abril* já evocava na sua arquitetura a ideia do quarto. Tinha janelinhas e portas que davam para a Praia do Flamengo e uma saída para varanda lateral. [...] Quando eu cheguei para dialogar com os diretores, com a equipe e com você, Carol, já havia uma ideia formada no sentido de ter uma cama. Acho que foi falado nas conversas com a direção e com a equipe sobre a ideia da cama com dossel. [...] Eu gosto muito da ideia da cama de ferro com dossel porque dá para ter desdobramentos. De fato, ela tem muitos recursos. Ao mesmo tempo ela restringe o espaço dentro do quarto; é como se houvesse outro cubo dentro do quarto. Ela consegue delimitar o espaço de outra forma, como se ela fosse seu palco. [...] O ferro trazia esse caráter de encarceramento. Por outro lado, tinha também um traçado que evocava um mobiliário hospitalar. O móvel onde estava colocada a TV era um gaveteiro também de hospital. Com isso, conseguíamos trabalhar múltiplas camadas de sentido. É um quarto de dormir, mas é também um lugar de tortura. (ROMERO, Elsa. Mensagem de áudio enviada pela cenógrafa e diretora de arte Elsa Romero por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 06/12/2018)



Detalhes do teto do Castelinho.⁸⁴

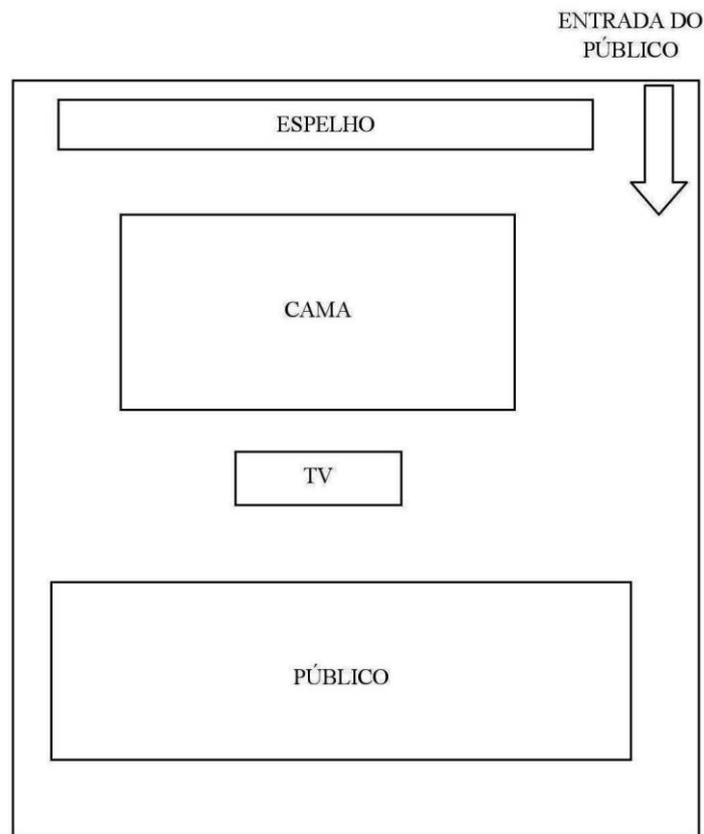


Detalhe do teto do quarto.

O espaço cênico, o quarto, foi dividido em dois setores: o primeiro, o espaço onde instalamos o aparelho de TV, e o segundo, o local reservado para a cama onde permaneceria meu corpo/aquele corpo. Na órbita desses dois espaços demarcados, o público ficou acomodado em um nível superior atrás do aparelho de TV, tendo à sua frente uma cama, e ao

⁸⁴ Ver mais: <<https://www.flickr.com/photos/22551294@N08/3611915130>>. Acesso em 20/03/2019.

fundo, um espelho refletindo as imagens do vídeo. Com isso, ampliamos o ponto de vista do espectador, que, simultaneamente, assiste ao vídeo através do espelho, se assiste assistindo e vê em primeiro plano a mulher (meu corpo/aquele corpo) que, por sua vez, assiste ao vídeo.



A delimitação dos setores espaciais a que me referi acima evidentemente influenciou no gestual trabalhado na sequência de movimentos e na partitura subsequente. Com isso quero dizer que o gesto, a sua textura, intensidade e velocidade dialogou diretamente com o espaço reduzido. Se por um lado a delimitação restringiu o movimento, a própria restrição fez com que a energia se concentrasse mais no meu corpo/aquele corpo, gerando uma explosão contida que foi liberada “a conta-gotas” e traduzida em micromovimentos. Essa condensação de energia seria algo parecido a um chip que contém todas as informações, isto é, um circuito integrado de sensações e percepções cuja base ou plataforma é o corpo. Se pensarmos o espaço cênico como outra plataforma de circuitos integrados, poderíamos dizer que o espaço como corpo influenciou meu corpo/aquele corpo no espaço e vice-versa.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos.

[...] O corpo torna-se também espaço. Os movimentos do espaço do corpo não se detêm na fronteira do corpo próprio, mas implicam-se por inteiro: se o espaço do corpo se dilatar, por exemplo, a dilatação atingirá o corpo e o seu interior. [...] O corpo paradoxal compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de devir espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais [...] (GIL, 2009, pp. 50, 53 e 56)

Tenho tentado fazer o estudo de *Abril* em compartimentos, mas à medida que avanço noto que quando me debruço em um deles os outros vêm a reboque. Ao pensar na dramaturgia preciso falar da concepção cênico-corpórea. Da mesma maneira, quando penso no espaço cênico preciso falar do gesto e do espectador. Há muitos anos numa aula ouvi um professor dizer: “O ator é o escultor do espaço”. A presença é o corpo, é o espaço. Devir espaço. Tudo interligado. Por fim, devo dizer que tivemos uma escuta atenta e generosa à obra em processo que, aos poucos, foi determinando a maneira de esculpir o trabalho, sem que necessariamente se pense a escultura como algo sólido e imutável. Pelo contrário, trata-se de uma escultura moldável e em movimento.

2.5 TRANSFORMAR O MÍNIMO EM POSSIBILIDADE

Depois de termos feito um primeiro estudo da sequência de movimentos juntamente com o vídeo, começamos a fazer ensaios corridos. A minha proximidade espacial com o futuro público, uma distância de aproximadamente 1,50 m, começou a dar um sinal de emergência no que diz respeito ao tom com que a explosão contida – da qual me referi acima – ia sendo liberada no corpo, principalmente no rosto.

Eryk, que tem uma longa trajetória em cinema, propôs que eu ficasse atenta ao excesso de relevo dado à expressão da máscara facial. Essa proposição foi uma das pistas principais no que se refere à qualidade e intensidade do gesto com que *Abril* foi moldado. Como trabalhar o gesto mínimo pleno de potência? Há pouco, ao falar da relação do corpo com o espaço estreito, trouxe a imagem de um chip que contém todas as informações, isto é, uma placa ou módulo minúsculo que armazena memória e forma um sistema complexo e interligado que desempenha muitas funções. A imagem desse circuito integrado traduz, de alguma maneira, a equação que tinha diante de mim. O que quero dizer é que meu chip estava com 100% de energia, memória armazenada e muita informação; e o desafio proposto pelo

Eryk consistia em que eu deixasse transbordar o mínimo. Como derramar essa energia delicadamente mantendo os meus 100% ativos? Fogo e sopro simultaneamente. Eryk disse “menos é mais”:

Para mim isso tem a ver com o cinema, no sentido de entender não o espectador e sim o participador, como diria Hélio Oiticica [...] Entender o participador como a câmera. Ele era a câmera que estava vendo tudo, que estava filmando. Se eu estou aqui, a essa distância, estou vendo você em um primeiro plano. [...] Então cada pessoa, cada participador que estava ali era uma câmera diferente. Existiam, portanto, multicâmeras, mas sempre numa perspectiva de curta distância. (*Faz um gesto de segurar uma câmera*) [...] Daqui eu vejo muito os detalhes do seu corpo. É uma lente muito fechada, e por isso era importante o menos ser mais. Era necessário enxugar a ação e o gesto à essência, ao mínimo. É o mínimo. O mínimo estava dizendo. É diferente o público estar aqui e ter um palco lá no fundo. Nesse caso eu vejo o seu corpo em um plano aberto, em um plano geral. Em *Abril*, cada músculo, cada detalhe do seu rosto, do seu corpo estava sendo visto gigantescamente. É uma lente de aumento. Então eu acho que aí tem uma relação do cinema que acho interessante. Eu conversava muito com a Gabi sobre isso. Era motivado, inspirado por isso. [...] O Oswald de Andrade tem uma frase linda: “Vamos **transformar o mínimo em possibilidade**”.⁸⁵ Eu sempre gostei muito de entender a arte assim. Do mínimo em possibilidade, porque eu sinto uma saturação de coisas, de significados, de intenções e de texto, e disso, e daquilo, como se a gente tivesse que justificar racionalmente uma obra de arte a partir de certas estruturas ou de conceitos de modelos prévios. E aqui a gente teve a possibilidade de descobrir outra... Isso que você disse, Carol... o inominável. (ROCHA, Eryk. Conversa com Eryk Rocha e Gabi Cunha. Rio de Janeiro, 11/12/2018)

O processo de adequação ao olhar do participador como câmera foi gradativo até que, em um determinado momento, tive a sensação de zerar, de estar, de alguma maneira, “desatuando”. Nesse sentido, gostaria de trazer um microrrecorte do pensamento do Michael Kirby que Lehmann cita no seu livro *Teatro Pós-dramático*:

Michael Kirby⁸⁶ faz uma distinção entre “atuação” e “não atuação” [*acting, not-acting*], ao abordar a passagem de uma “atuação com matriz integral” a uma “atuação sem matriz” [*full matrixed acting, non-matrixed-acting*] A “não atuação” se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua *atividade* [...] Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de “atuação sem matriz”. (LEHMANN, 2007, p. 224)

⁸⁵ Grifo do autor.

⁸⁶ Michael Kirby (1931-1997) foi um ator, diretor e teórico de teatro norte-americano. Foi professor na New York University e escreveu livros seminais como *Happenings* (1965), *The Art of Time* (1969), *A formalist theatre* (1987) e *Futurist Performance* (2001). Foi editor da TDR de 1969 a 1986 e um dos fundadores dos estudos sobre *performance* nos EUA, juntamente com Richard Schechner. Kirby propôs uma linha chamada *continuum* entre atuação e não atuação, “baseado em parâmetros como intenção, afeição, técnica, relação com a plateia e simulação sobre as quais todas as performances podem ser descritas”. (SACHS, 2013, p. 136)

Abril opera longe da construção de um personagem, mas não poderia dizer que é uma “atuação sem matriz”. Grosso modo, Kirby traça uma linha contínua (*continuum*) que compreende da “não atuação” até a “atuação”⁸⁷. A referida linha tem uma gradação e as diferenças entre os graus são mínimas. Nessa direção, gostaria de trazer alguns aspectos importantes do pensamento de Kirby nas palavras da atriz, professora e diretora Cláudia Muller Sachs⁸⁸:

Esse *continuum* não implica uma escala de valores, como aponta Kirby (1987, p. 20), é uma questão de gosto pessoal que prefere um ou outro tipo de atuação. Os vários graus de representação e personificação são “cores”, por assim dizer, no espectro da *performance* humana; artistas podem usar quaisquer cores que queiram. É interessante observar que não se trata de considerar se é real ou ficção, se o ator e o público creem ou não no que é mostrado, se é uma atuação simples ou complexa, se é o ator ou a personagem, pois ele pondera que o ator é sempre visto em cena, mesmo jogando uma personagem. Trata-se de graus de atuação, que pendem mais para um extremo ou outro, e que possuem em si um *continuum* que se aplica para cada aspecto individual da atuação, que vai do mais simples ao mais complexo, do mais real ao mais fictício e assim por diante. (SACHS, 2013, p. 37)

Esse “desatuar” de *Abril* (se formos pensar na escala de Kirby seria algo mais próximo à não atuação e, em alguns momentos, “contaminado” pela atuação) fez com que chegássemos a algo parecido a um “corpo-película”⁸⁹ atravessado não só pelas imagens e vozes dos congressistas, mas pelo olhar dos espectadores e até por mim mesma. Esse “corpo-película”, isento de um personagem, é o corpo onde são “projetados”, como disse acima, os olhares de todos os que compartilham a experiência, inclusive o meu. O estudo da máscara neutra nos meus idos anos 90 e os fundamentos do Butoh estavam de novo presentes, ou pelo menos, me apoiem neles para poder seguir adiante na construção da poética.

Há pouco, enquanto escrevia sobre a dosagem de energia no sentido de trabalhar com “o mínimo como possibilidade”, me lembrei de uma oficina que fiz com Torgeir Wethal⁹⁰, ator-

⁸⁷ Ver mais: CALADO, Alexandre. Ator / Performer – ajuda o *happening* a pensar a atuação contemporânea? Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1588/1709>>. Acesso: 02/04/2019

⁸⁸ Professora no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) na área de práticas corporais e atuação teatral. Doutorado (UDESC/2013) e Mestrado (UDESC/2004) em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Trabalha como atriz, diretora e professora de teatro e dança, com ênfase em interpretação, movimento corporal, improvisação e preparação de ator.

⁸⁹ Denominei “corpo-película” a esse corpo que ao ser atravessado, afetado na relação com “o outro”, transborda de tal modo que se torna, de alguma maneira, uma presença que trabalha com o mínimo como possibilidade.

⁹⁰ “O norueguês Torgeir Wethal (1947-2010) foi ator, professor e diretor de teatro e cinema. Foi um dos fundadores do Odin Teatret, grupo teatral dirigido por Eugenio Barba desde 1964, tendo participado de todos os

fundador do grupo Odin Teatret, dirigido por Eugênio Barba⁹¹, no CCBB do Rio de Janeiro em novembro de 2006, na qual trabalhamos, entre outras coisas, partituras físicas, precisão, intensidade e velocidade do movimento. Torgeir relatou para nós a preparação de uma cena em uma peça na qual ele trabalhava como ator. Na cena, o personagem sofria imensamente com a dor de uma despedida, mas a dor era tanta que o personagem não tinha praticamente nenhuma ação, nenhum gesto, nenhuma palavra. O ator então trabalhou intensamente uma partitura física a partir de um gesto de despedida ativando a sua energia máxima. Para isso, como um espectador de si mesmo, observou atentamente a produção dessa energia e de que maneira o seu corpo trabalhava com ela para, na sequência, liberar a porcentagem mínima requerida para a cena em questão. Acrescentou que o ator trabalha sempre internamente com esses 100% e que, dependendo da cena, ele pode dosar a porcentagem necessária para a realização de um gesto, um olhar ou para pronunciar uma palavra. Essa é a memória que tenho desse relato.

Em decorrência deste inventário tive interesse em pesquisar mais sobre a trajetória do Torgeir Wethal e encontrei um artigo escrito pela atriz Roberta Secchi⁹² por ocasião da sua morte, no qual ela se refere ao Torgeir como “O mestre do invisível”, e que gostaria de citar logo abaixo, em parte, por achar relevante no que diz respeito ao meu processo de busca em *Abril*:

Uma vez, tive a sorte de vê-lo quando se tornava invisível na sala de trabalho onde alguém estava treinando: seus pés pareciam duas plumas e todo o seu corpo escutava o que acontecia ao redor. Percebi que, na medula dos seus ossos, ele tinha respeito pelo “aqui e agora” [...] Era como se ele acendesse uma luz sobre um possível modo de olhar e de estar presente. Foi aí que eu me dei realmente conta de que, mesmo sem fazer aparentemente nada, é possível ser e estar em um lugar de modo

seus espetáculos até 2010. Dirigiu inúmeros filmes sobre os espetáculos e as viagens do Odin, assim como outros documentários sobre o treinamento do ator, que incluem o Mimo Corporal de Etienne Decroux e o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski”. Disponível em <<https://performatus.net/traducoes/torgeir-wethal/>>.

⁹¹ “Teórico da antropologia teatral, o diretor Eugenio Barba nasceu em 1936 na Itália. Em 1954, emigrou para a Noruega [...] Em 1961, foi para Wroclaw (Polônia) para estudar direção teatral na Escola Estadual de Teatro, mas um ano depois se uniu a Jerzy Grotowski, que era líder do Teatr 13 Rzedow em Opole. Barba ficou com Grotowski por três anos. [...] Quando retornou a Oslo, em 1964, queria tornar-se um diretor de teatro profissional, mas como era estrangeiro, não foi bem-vindo na profissão. Então, ele começou seu próprio teatro. Uniu-se a um grupo de jovens que não tinham sido aprovados para a Escola Estatal de Teatro (Oslo’s State Theatre School), e criou o Odin Teatret em 1º de outubro de 1964. O grupo treinou e pesquisou em um abrigo contra ataques aéreos”. Disponível em: <<https://artesecretadoator.com.br/eugenio-barba-e-Júlia-varley/>>. Ver mais: <<https://odinteatret.dk/>>.

⁹² Roberta Secchi é uma atriz e pedagoga italiana, cofundadora do grupo La Madrugada. Roberta trabalhou com Torgeir Wethal no espetáculo *Lorca eran Tutti*. Ver mais: <<https://www.campoteatrale.it/insegnanti/roberta-secchi/>>.

extremamente ativo e participante. [...] Era como se ele se deixasse conduzir por suas próprias ações. Isso dava uma fluidez e uma leveza extraordinária ao seu movimento, fazia com que sua presença se tornasse líquida e gasosa. E essa característica alterava o peso específico da presença. (SECCHI, 2013, p. 4)

Em *Abril*, diferentemente da cena de despedida relatada por Torgiel na oficina do CCBB, não havia um personagem nem “um sentimento” a ser trabalhado, mas alguns conceitos compartilhados pelo ator do Odin Teatret estavam ali presentes de forma significativa, embora durante o processo não me recordasse da origem deles. Eu, espectadora de mim mesma, tinha a percepção de estar sendo atravessada em 100% pelas imagens e conteúdo dos discursos dos seus emissores, enquanto, simultaneamente, realizava com concretude e precisão a partitura de movimentos liberando a mínima porcentagem possível na expressão do corpo.

2.6 O OBJETO COMO DRAMATURGIA / A CAMA-DISPOSITIVO

O que chamamos de acaso é a nossa ignorância da complexa maquinaria da causalidade. (BORGES, 1996, p. 208, tradução nossa)⁹³

Eu gostava muito do ferro, o material da cama, por trazer esse caráter de encarceramento. Ela tinha umas grades que subiam e era uma cama bem reta. Dava uma sensação de encarceramento. Por outro lado, tinha também um traçado que evocava um mobiliário hospitalar. O móvel onde estava colocada a TV era um gaveteiro também de hospital. Com isso, conseguíamos trabalhar múltiplas camadas de sentido. Era um quarto de dormir, mas é também um lugar de tortura. (ROMERO, Elsa. Mensagem de áudio enviada pela cenógrafa e diretora de arte Elsa Romero por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 06/12/2018)

Durante o processo de ensaios de *Abril*, cuja duração foi de um mês, fomos gradativamente delineando a composição espacial e corpórea, a dramaturgia cênica e sonora, e o vídeo. O mesmo aconteceu com a definição dos elementos e objetos de cena, entre eles a cama, o espelho e os implementos para fazer o pé e a mão. No que diz respeito à cama, antes de termos a definitiva, tivemos que improvisar com alguns elementos e, para isso, colocamos um colchão em cima de uma base pequena de madeira. Em um determinado momento da realização da sequência de ações, momento em que meu corpo/aquele corpo estava sentado assistindo ao corpo do coro dos não atores urrando em uníssono comemorando a vitória, propus uma inclinação com o corpo para trás de maneira a ficar deitada, mas como a base de

⁹³ Lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad. BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Volumen 3. Siete Noches. La Divina Comedia**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996, p. 459.

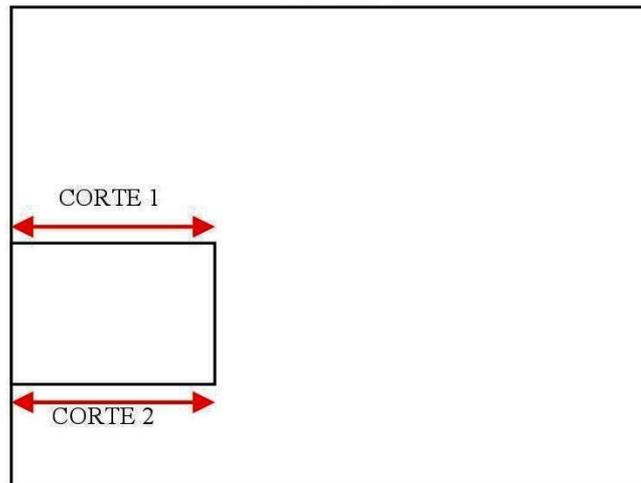
madeira era pequena, o colchão fez uma dobra na quina, deixando meu corpo arqueado para trás, quase tocando o chão.

No dia seguinte, a Júlia Ariani, nossa assistente de direção, que não tinha estado no ensaio anterior, chamou a atenção para a imagem do meu corpo/aquele corpo arqueado salientando que tinha se estabelecido um diálogo potente entre a massa sonora advinda do corpo do coro dos não atores e o meu corpo/aquele corpo tocando o chão. Esse diálogo, ao qual Júlia se referia, não tinha sido proposital, isto é, o meu corpo/aquele corpo tinha tocado o chão somente porque a base de madeira era pequena. Chamo a atenção para este fato porque foi o prenúncio de uma iluminação que tivemos mais adiante e sobre a qual me debruçarei a seguir.

Finalmente chegou a cama escolhida pelos diretores e pela cenógrafa Elsa Romero. Esse dia tinha sido muito aguardado por mim porque a cama seria meu espaço de jogo, quase que a extensão do meu corpo. Precisava conhecê-lo na íntegra: a forma, o material, a textura. Era uma cama com dossel, caracterizada por ter quatro pilares nas extremidades, e a sua estrutura era rígida, assim como o estrado. O colchão era de espuma e sua densidade muito alta, fato esse que não permitia que meu corpo tivesse a inclinação que desejávamos para o momento do coro em uníssono, ao qual me referi acima.

No dia seguinte, cheguei mais cedo ao ensaio à espera da Elsa Romero, com o intuito de retirarmos uma tábua do estrado e fazermos um corte na espuma, na expectativa de conseguir uma dobra que permitisse que o meu corpo/aquele corpo chegasse, ao menos, próximo ao corpo curvado, mas não tivemos um bom resultado, ao que sugeri que fizéssemos duas incisões horizontais na espuma, como na figura a seguir:

Colchão

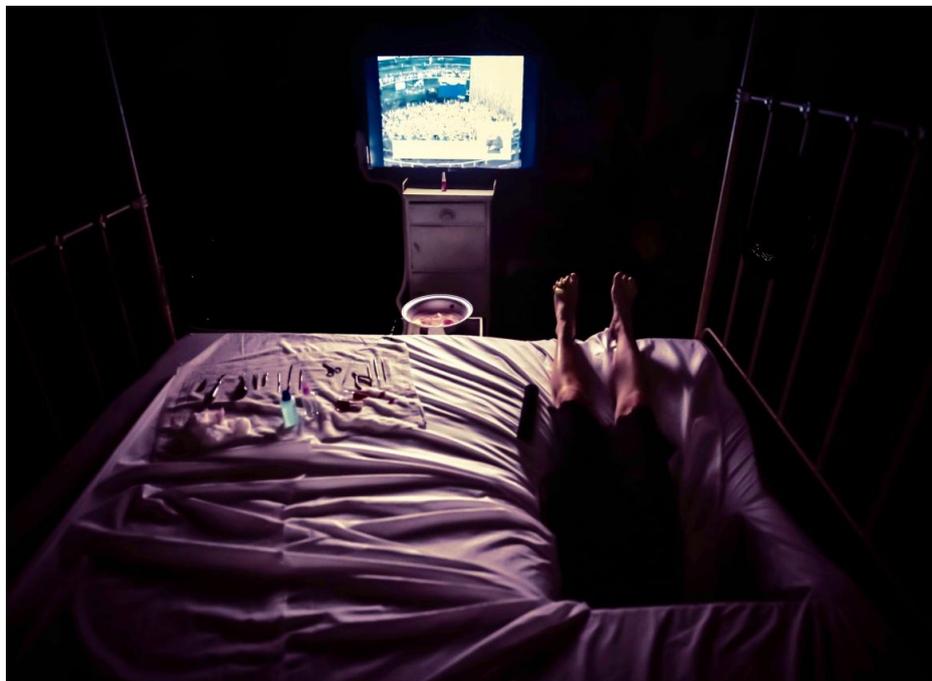


Com isso, criamos uma espécie de “dente” ou janela e nos dispusemos a testar o movimento. Nesse momento a Júlia Ariani estava conosco e começamos a nossa investigação. Na hora em que inclinei o meu corpo para trás, a janela de espuma não fez a dobradura que esperávamos, mas se abriu. O meu peso cedeu e fui lentamente passando por dentro da rasgadura. Não fiz nenhuma resistência e o meu corpo/aquele corpo foi sendo engolido pelo vácuo até sumir completamente.

Todas as ações, todos os pensamentos, todas as tentativas, ideias, palavras e afetos trocados, todas as dramaturgias, olhares, perspectivas, técnicas, trajetórias, pensamentos confluem para o ponto zero. Ausência presente. Sensação de abertura, da boca que abre e te engole, da boca que se alimenta de tudo e de todos. Só me interessa o que não é meu. Necessidade do inimigo, necessidade do outro. Memória. Memória coletiva, país engolido, país no buraco. Homens urrando na TV. Um coro de homens e uma mulher. Eles lá, eu cá. Todos aqui, todos na bolha, todos comigo na escuridão. Precipício interior, nascimento às avessas, multiplicação dos corpos e das subjetividades. Ainda consigo ver os olhos da Júlia. Olhos que me olham enquanto estou sendo sugada. Nós duas, espectadoras de nós mesmas, espectadora de mim mesma observando o 100% dentro de mim e devolvendo ausência. Não porque assim o quis, mas pela gravidade. É o movimento que me leva e não há controle, o corpo expandido para além da anatomia. Meu corpo/aquele corpo vai tocando o chão e vou sendo coberta pelos lençóis da cama que também estão sendo engolidos, e junto deles, uma chuva de tesouras, alicates, ferros, luvas, pinças, espátulas e algodão cai por cima de mim. CORTE.

Júlia e eu não precisamos dizer mais nada. Sabíamos que aquele **acaso**⁹⁴ dava sentido a toda a construção cênico-corporal-dramatúrgica-sonora-espacial na que vínhamos trabalhando havia um tempo. Uma hora depois compartilhamos a experiência com Eryk e Gabi e absorvemos para o nosso *Abril* o impalpável gerado pela sucção da rasgadura. Eis o depoimento da Júlia Ariani:

Acho que foi a grande descoberta do processo que instaurou o absurdo, sabe? Ouvir as palavras daqueles deputados com certo distanciamento naquela altura da peça e ver as consequências recentes daquilo ali [...], Aqueles homens e aquelas palavras... Tudo aquilo tão espetacular, teatral, [...] Essa mulher num universo estranho, num quarto estranho, aqueles espelhos,... A ação cotidiana ressignificada nesse espaço do absurdo, uma imagem de terror, uma imagem que quase que dá conta de uma subjetividade... Então acho que foi um grandíssimo achado. Era surpreendente ver isso funcionando com uma mecânica precária... Um buraco, uma fenda e... você desapareceu... Ver essa mecânica no teatro sem grandes efeitos, mas gerando um grande efeito de imagem, de sentido, de simbólico... Eu acho que foi a grande riqueza do trabalho. [...] E tudo realmente pelo acaso, pelo acaso, pela nossa sensibilidade e desejo com o trabalho. O vídeo já vibrava esse espaço do absurdo. Acho que nós fomos sensíveis na hora em que a imagem apareceu, não negamos e fomos fundo. Realmente esse acontecimento também foi um marco para mim nos processos de criação de que eu participei. Acho que é uma imagem muito potente e que surgiu realmente do acaso e da nossa grande afinidade. Aquele dia na sala do Castelinho foi realmente um... Nós vivemos uma grande afinidade de olhares, de desejo para o trabalho, de possibilidade, e de acreditar juntas que estávamos vendo algo e apostar naquilo. Foi bem lindo. (ARIANI, Júlia. Mensagem de áudio enviada pela assistente de direção Júlia Ariani por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 05/12/2018)



Caindo dentro da fenda
Arquivo pessoal da diretora de arte Elsa Romero

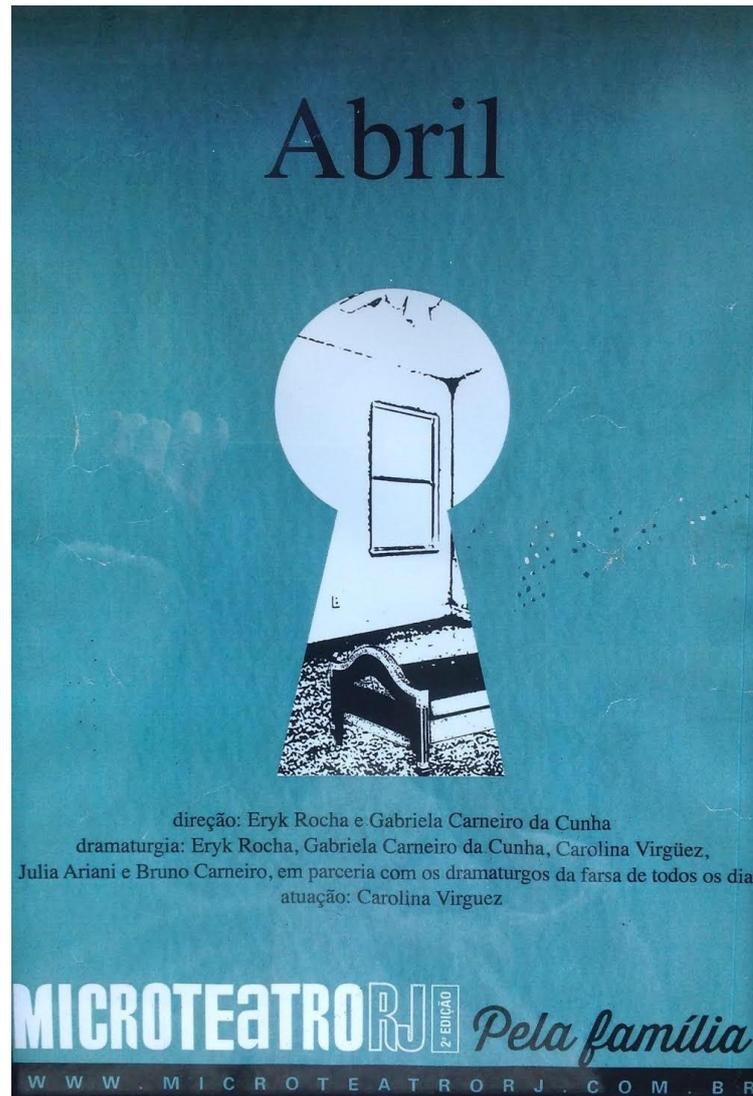
⁹⁴ Grifo do autor.



Dentro da fenda (foto tirada de cima)
Arquivo pessoal da assistente de direção Júlia Ariani

O acaso, para Jorge Luis Borges, é o ponto no qual todas as línguas falam a mesma língua, o ponto em que todas as vidas vivem em uma vida só e no qual a eternidade acontece em um instante⁹⁵. *Abril*, como disse acima, é o território líquido do encontro das nossas subjetividades. A abertura da cicatriz do colchão que causou a sucção do meu corpo/aquele corpo foi a “pincelada acidental” que abriu a brecha para a poesia entrar, como diz um dos atores do Grupo Galpão na peça *Outros*.

⁹⁵ “El azar como figura de emancipación en La lotería en Babilonia de Borges. Artigo publicado por Marcelo Percia na Revista “Aesthetica”, revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte, da Universidad de Buenos Aires, em 2018. Disponível em: <<http://aesthetika.org/El-Azar-como-figura-de>>. Acesso em: 22/12/2018.



A obra-instalação da Dóris Salcedo permaneceu exposta até abril de 2008. Com o seu término, foi colocado cimento dentro do vão gerado pelo corte do concreto. Oito anos depois, exatamente em abril de 2016, a cicatriz que permanecera soterrada no museu adquire nova forma ao se deslocar para um espaço privado, para o quarto do Castelinho no Rio de Janeiro, para a cama de *Abril*, gerando uma nova rasgadura, ou talvez, abrindo novamente a cicatriz da história de um país que mal teve tempo de recuperar-se das trevas. A brecha traz a revelação do que não se vê, do que está faltando, do vazio.

O que acontece quando a essência de uma obra é “o fragmento” que está faltando? Ou a ausência de algo que se foi? Ou a possibilidade de trabalhar no espaço vazio? Ou a cicatriz da violência, do medo, da tortura? Ou o lugar da invisibilidade e do esquecimento? Ou o da

potência da escuta? Ou da dor permanente? Ou do lugar da mulher? Ou do lugar do outro? Ou dos desaparecidos? Ou da palavra que não pode ser dita?

Título da obra: Abril.

Direção: Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha

Dramaturgia: Eryk Rocha, Gabriela Carneiro da Cunha, Carolina Virgüez, Júlia Ariani e Bruno Carneiro, em parceria com os dramaturgos da farsa de todos os dias.

Atuação: Carolina Virgüez

Fazer cessar o estado de fechado;
Fazer cessar o estado de inatividade de certas coisas;
Desunir, alargar;
Fazer funcionar ou circular;
Destapar;
Desembrulhar ou rasgar;
Escavar para tornar fundo;
Tornar acessível;
Dar início a;
Dar uma oportunidade de;
Abrir. Abriu. Abril.⁹⁶

*Abril é o nosso manifesto cine-teatral-áudio-visceral!*⁹⁷

⁹⁶ E-mail enviado pela codiretora Gabriela Carneiro da Cunha à equipe de *Abril* no dia 28/10/2016, uma semana antes da nossa estreia, que aconteceu em 04/11/2016.

⁹⁷ Mensagem de texto enviado pelo codiretor Eryk Rocha para a equipe de *Abril* em 12/11/2016.

3. *CARANGUEJO OVERDRIVE*

As guerras mentem. Nenhuma guerra tem a honestidade de confessar: eu mato para roubar. As guerras sempre invocam motivos nobres: matam em nome da paz, em nome da civilização, em nome do progresso, em nome da democracia, e se, por via das dúvidas, essas mentiras não bastarem, a mídia está aí, disposta a inventar inimigos imaginários para justificar a conversão do mundo em um grande hospício e um enorme matadouro. (GALEANO, Eduardo⁹⁸, tradução nossa)

Belém do Pará, 12/04/2019. Após apresentar *Caranguejo Overdrive* em um debate com o público, uma espectadora perguntou para nós se durante o processo de construção da peça tínhamos adentrado no mangue. Visivelmente emocionada, relatou a sensação de instabilidade que ela teve ao se deslocar pela primeira vez naquele solo lodoso, no meio de um emaranhado de galhos retorcidos. Disse, ainda, que seus pés, aos poucos, foram se adaptando à mata espinhosa e irregular que os abraçava. Terminou o relato acrescentando que, ao sair do mangue, seus pés deixaram marcas de sangue impressas na areia, que parecia ser feita de algodão.

A abertura deste capítulo elegeu o relato dessa espectadora paraense, que nasceu a meio caminho do lugar onde nasci (Bogotá) e do lugar que escolhi para viver (Rio de Janeiro), por trazer imagens, sensações, afetos, desconfortos, medos, inquietações e paisagens que me conduzem à porta de entrada do cativeiro dos homens/caranguejos. No meio dele, desse buraco negro cheio de raízes, tentarei resistir à lama que engole qualquer lógica, qualquer palavra que tente explicá-la ou que queira dar ordem a esta escrita. *Caranguejo Overdrive* toca na ferida, também machuca e acaricia os pés, faz sangrar, dançar e morrer.

Morrer. Vou tentar reconstruir neste inventário intangível como morremos, como caminhamos em direção ao nosso *Caranguejo*, como nos adaptamos aos galhos retorcidos do mangue, nos extasiamos, dançamos e também morremos. Com os restos da memória dos meus parceiros de cena/mangue, meus irmãos caranguejos, vou me alimentar para refazer a minha/nossa morte, a maneira como perdemos o fôlego, gastamos a palavra, cedemos o peso, perdemos forças nas pernas, flutuamos e corremos até desfalecer e permanecemos em suspensão em estado de choque, em um estado semiconsciente ouvindo nossos gemidos e

⁹⁸ Trecho retirado de um pronunciamento de Eduardo Galeano (1940-2015), escritor uruguaio, a favor da paz e pela Marcha Mundial pela Paz e não violência em 2009. O referido pronunciamento encontra-se no YouTube. Ver mais: <<http://piensachile.com/2019/02/las-guerras-mienten/>>. Ver também: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/121399-1>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=mfNuqVWkxws>>. Acesso em 27/06/2019.

urros de dor⁹⁹. O caminho para a morte exige que entremos na cena/mangue com o nosso corpo/carapaça de homens/caranguejos sem deixá-lo pendurado do lado de fora. Corpos/carapaças sujos, molhados, que gritam, cantam, dançam, caem, são engolidos pela lama e explodem. E que se levantam novamente.

O teatro [...] é o lugar para se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra dos corpos. O ator é o morto que fala [...]. O corpo do ator é o seu-corpo-de-dentro, seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente [...]. O ator não executa, mas se executa, não interpreta, mas se penetra, não raciocina, mas faz todo seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se [...]. O ator sensato é o que se assassina a si próprio antes de entrar. (NOVARINA, 2009, pp. 18, 22, 23 e 32)

Explosão, colapso, queda, ruptura, guerra, atravessamentos. Do nosso lado, na cena/mangue uma gaiola¹⁰⁰ com caranguejos que se livraram momentaneamente da morte e ganharam uma sobrevida. Estão empilhados lutando para sobreviver, precisando uns dos outros para sobreviver, assim como nós. Instintos e corpos ligados à máxima potência. É o último grito. Estamos com fome. *Overdrive*, saturação, limite, distorção, ultrapassagem, intensidade, excesso. Homens/caranguejos/canibais no ciclo da fome do mangue. Apetite antropofágico.

Vivendo como caranguejo
como tudo que cai nesse mangue
MANGUE!

Como eu
Como tu
Como guaiamum
Siri-mole, aratu, gabiru, chié

Como Josué
Como Lampião
Como Zumbi
Antônio Conselheiro

Como a ciência
Como a ficção
Religião e tecnologia

⁹⁹ Referência a um trecho do texto *Caranguejo Overdrive*, na cena da guerra. (KOSOVSKI, 2016, p. 36). O texto aqui está levemente alterado e com um pequeno corte.

¹⁰⁰ Em uma extremidade do cenário há uma gaiola com uma dezena de caranguejos vivos. Quando não há possibilidade de ter caranguejos, o diretor substitui por pedras.

Vivendo como caranguejo
 como tudo que cai nesse mangue
 MANGUE!

Como o Rio, o mangue e o mar
 Vindo da maré de lá
 Passa a fazer parte do meu sangue
 Como na maré da sorte
 Como tudo que se fode
 Preso
 Morto
 Em agonia

Vivendo como caranguejo
 como tudo que cai nesse mangue
 MANGUE!¹⁰¹

Aqui começa *Caranguejo Overdrive*¹⁰², peça escrita pelo dramaturgo Pedro Kosovski, com direção de Marco André Nunes, ambos fundadores da Aquela Cia.



Felipe Marques
 Foto: Elisa Mendes

¹⁰¹ Música original composta pelo baterista Mauricio Chiari executada ao vivo por uma banda com três músicos: Felipe Storino: diretor musical/guitarra, Pedro Leal (substituindo Samuel Vieira): baixo e Mauricio Chiari: bateria. Voz: Alex Nader. Coro dos atores: Eduardo Speroni, Felipe Marques, Matheus Macena e Carolina Virgüez.

¹⁰² Ver nota de rodapé Nº 1. *Caranguejo Overdrive* recebeu os principais prêmios do Rio de Janeiro: o Shell e o APTR (Associação de Produtores de Teatro do Rio), nas categorias Autor, Direção e Atriz, e o Cesgranrio (Direção e Texto).

*Caranguejo Overdrive*¹⁰³ narra a trajetória de Cosme da Silva, um ex-catador de caranguejos que depois de ser retirado do mangue pelo exército brasileiro para lutar na Guerra *contra*¹⁰⁴ o Paraguai, em meados do século XIX, volta para o Rio de Janeiro, sua cidade de origem. Completamente abalado pela experiência da guerra, Cosme tenta se reconhecer numa cidade brutalmente tomada pelo concreto, na qual o mangue não existe mais. Exilado e faminto na sua própria terra, é atingido por uma tempestade tropical que inunda a cidade, provocando nele uma grande transformação. A peça é dividida em 11 quadros. A apresentação do pré-cesso¹⁰⁵ foi realizada nos dias 03 e 04/09/2014 e o espetáculo estreou em 30/06/2015 no SESC Copacabana.

3.1 ARQUEOLOGIA DO CARANGUEJO: MAPEAMENTO

Em agosto de 2014 recebi um telefonema do diretor Marco André Nunes me convidando para participar da leitura encenada de um texto inédito no contexto do projeto/ocupação *Dulcinavista*¹⁰⁶. Para a realização da referida leitura Marco André e Pedro Kosovski convidaram cinco atores (Alex Nader, Eduardo Speroni, Fellipe Marques, Matheus Macena e eu) e dois músicos (o diretor musical Felipe Storino e o baterista Mauricio Chiari¹⁰⁷). O tempo era escasso, só tínhamos dez dias para ensaiar e o texto ainda estava para ser escrito¹⁰⁸.

¹⁰³ Ver trecho da peça no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=kLd6Cwn18PE>>. Acesso em 04/05/2019

¹⁰⁴ Este fato é conhecido como a Guerra **do** Paraguai – um país (Paraguai) que foi destruído pela Tríplice Aliança, composta pelo Brasil, Argentina e Uruguai com o apoio da Inglaterra – mas deveria ser conhecido, a meu ver, como a Guerra *contra* o Paraguai. Evidentemente este estudo é sobre Processos Artísticos, motivo pelo qual não poderei me aprofundar no assunto.

¹⁰⁵ A ideia inicial da apresentação da leitura se transformou na apresentação de um estudo “encenado” do material, isto é, um pré-cesso aberto do que seria o futuro processo da construção do espetáculo *Caranguejo Overdrive*.

¹⁰⁶ *Dulcinavista*, projeto idealizado por Fernando Libonati e César Augusto dentro da “Mostra Cena Carioca”. Além de uma programação extensa, o projeto incluía oficinas de dramaturgia e uma mostra de processos abertos com textos inéditos.

¹⁰⁷ O terceiro músico a entrar na banda foi o dramaturgo Pedro Kosovski, que assumiu o baixo durante algumas apresentações. Logo depois foi substituído pelo músico Samuel Vieira.

¹⁰⁸ Nos processos artísticos da *Aquela Cia.* é **bastante frequente** que o texto seja escrito na sala de ensaio.

Como surge a ideia de levar ao palco *Caranguejo Overdrive*? Durante o processo de criação do espetáculo *Cara de Cavalo*¹⁰⁹, da Aquela Cia., Mauricio Chiari, músico, baterista, nascido em São Paulo e criado no Recife, apresentou para Marco André e Pedro Kosovski a ideia de um futuro espetáculo ancorado em duas referências: a obra do cientista recifense Josué de Castro, seu livro *Homens e Caranguejos*, e a estética do Mangubeat¹¹⁰. Mais adiante, outras referências ampliaram o escopo da nossa pesquisa: as obras de saneamento do Canal do Mangue no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX (hoje a Praça 11, na Cidade Nova) e a Guerra *contra* o Paraguai.

Josué de Castro, médico, geógrafo, escritor, pesquisador, professor e cientista social pernambucano (1908-1973), relata no prefácio do seu romance *Homens e Caranguejos*, escrito em 1966, que logo na infância, em Recife, a descoberta da fome se revelou espontaneamente aos olhos dele. A convivência estreita de Josué com os caçadores de caranguejos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis de Recife, é o ponto de partida do romance no qual Josué faz uma analogia entre os homens e os caranguejos. Na imagem do lama da sua infância os homens, em um estranho mimetismo, assemelhavam-se em tudo aos caranguejos: eram meio homens, meio bichos que ficavam parados na beira d'água, caminhavam para trás, arrastavam-se e agachavam-se para poderem sobreviver. A impressão que Josué tinha era de que os habitantes do mangue, à medida que iam crescendo, eram engolidos pela lama. Atolados nela, ficavam impossibilitados de sair do ciclo do caranguejo, no qual o que o organismo dos homens rejeita, volta como detrito para a lama do mangue e vira novamente caranguejo. (CASTRO, Josué, 1967, pp. 12 e 13) Ainda no prefácio do seu romance, Josué de Castro, primeiro intelectual brasileiro a denunciar o problema da fome no Brasil, traz a sua visão da “sociedade do mangue”:

Esta [...] foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues de Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejo. Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens meio bichos. [...] Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e andar com os caranguejos da lama e que

¹⁰⁹ *Cara de Cavalo*, espetáculo da Aquela Cia. com texto de Pedro Kosovski e direção de Marco André Nunes, estreou em 2012. Os espetáculos *Cara de Cavalo* (2012), *Caranguejo Overdrive* (2015) e *Guanabara Canibal* (2017) fazem parte da *Trilogia da Cidade*, da Aquela Cia.

¹¹⁰ “O Movimento Mangubeat desenvolveu-se em Recife, capital do estado de Pernambuco, a partir de 1991, e consistiu em uma “cena cultural”, especialmente de corte musical, que misturava elementos da cultura regional de Pernambuco, como o maracatu rural, com a cultura pop, sobretudo o rock'n roll e o hip-hop”. Ver mais: <<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-mangubeat.htm>>. Acesso em 27/06/2019.

depois de terem bebido na infância este leite da lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama. [...] Depois de terem saltado para dentro da vida, nesta lama pegajosa dos mangues dificilmente conseguiram sair do ciclo do caranguejo, a não ser saltando para a morte, e assim, se afundando para sempre dentro da lama. (CASTRO, 1967, pp. 12 e 13).

Castro, que dedicou sua vida e estudos à situação de miséria e atraso em que vivem milhões de brasileiros, principalmente no nordeste, morreu no exílio na França em 1973, durante a ditadura militar. O mencionado romance conta a história de João, um menino pobre que se vê diante do espetáculo multiforme da vida, a paisagem do mangue, “um longo braço de um mar de misérias”¹¹¹, onde os homens se confundem com os caranguejos. É nesse manguezal rico em biodiversidade onde a fome impera, nesse terreno lodoso, úmido e instável, nesse lugar de transição entre a terra e o mar onde habitam plantas resistentes ao regime das marés e onde alguns animais encontram abrigo e alimento, que se instaura o nosso *Caranguejo Overdrive*.

MANGUETOWN

Tô enfiado na lama
 É um bairro sujo
 Onde os urubus têm casas
 E eu não tenho asas
 Mas estou aqui, em minha casa
 Onde os urubus têm asas
 Vou pintando, segurando as paredes no mangue do meu quintal
 Manguetown
 Andando por entre os becos
 Andando em coletivos
 Ninguém foge ao cheiro sujo da lama da Manguetown
 Andando por entre os becos
 Andando em coletivos
 Ninguém foge à vida suja dos dias da Manguetown
 Esta noite sairei
 Vou beber com os meus amigos
 E, com as asas que os urubus me deram
 Ao dia eu voarei por toda a periferia
 Vou sonhando com a mulher
 Que talvez eu possa encontrar
 E ela também vai andar
 Na lama do meu quintal
 Manguetown [...]
 Fui no mangue catar lixo
 Pegar caranguejo, conversar com urubu¹¹²

¹¹¹ CASTRO, Josué. **Homens e caranguejos**. 1967, p. 14.

¹¹² Manguetown, música de Lucio Maia, Dengue e Chico Science, do álbum *Afrociberdelia*, neologismo composto do prefixo *afro* e das palavras *cibernética* e *psicodelia*. Faz parte do segundo álbum da banda brasileira de Manguebeat Chico Science & Nação Zumbi, lançado em 1996. O conceito de *Afrociberdelia* foi

No ano de 1991 começou a ser gerado, em Recife, o Movimento Mangubeat, liderado pelos músicos Chico Science (1966- 1997), da banda Nação Zumbi, e Fred 04 (1965), da banda Mundo Livre S/A. A ideia do movimento, influenciado pelos estudos de Josué de Castro na década de 60, colocou em relevo questões sociais e ambientais urgentes numa sociedade marcada por um quadro de miséria e pela gravidade da destruição e degradação ambiental dos manguezais da capital pernambucana. Em 1992, Fred 04 escreve o manifesto “Caranguejos com Cérebro”¹¹³ ao lado do jornalista Renato Lins. A proposta era um chamado para a situação emergencial em que se encontrava a cidade de Recife, definindo a cada dia, morrendo pelo descaso social, pela falta de cuidado com os seus rios, pelo aterro de seus estuários. O manifesto era um grito para “deslobotomizar e recarregar as energias da cidade”¹¹⁴ injetando energia na lama, nesse ecossistema rico em biodiversidade. O Mangubeat resgatou as raízes da cultura pernambucana, mesclou a diversidade dos seus ritmos musicais com o rock, o pop, o rap e o funk, retomando assim a ideia antropofágica do Modernismo.

A obra de Josué que mergulha no mangue para falar sobre a fome inspirou o movimento musical e estético mais importante das últimas décadas, herdeiro do carnaval, do Modernismo de 1922, do Antropofagismo de Oswald de Andrade e do Tropicalismo: o Mangubeat de Chico Science. Com a sua imagem icônica de uma antena parabólica enfiada na lama, o movimento eletrifica o mangue, junta maracatu com hip-hop, moda com música de rua, Malcom McLaren com Jackson do Pandeiro. (NUNES, Marco André, 2016).¹¹⁵

Chico Science, que vinha de uma família misturada de índios, negros e caboclos que migraram para Recife para tentar a vida, junto com Fred 04, Renato Lins, Mabuse e Héder Aragão, entre outros, desbloquearam “as artérias da cidade pra que o sangue voltasse a circular pelas veias da Manguetown”¹¹⁶, título da música citada acima, um grito que convoca a sair da paralisia da conformidade dando voz às camadas sociais historicamente silenciadas,

desenvolvido pelo escritor Braulio Tavares em um encarte do disco. Ver mais: <<http://www.ebc.com.br/chicoscience>>. Acesso em 25/04/2019.

¹¹³ Ver mais: <<https://docente.ifrn.edu.br/marcelmatias/Disciplinas/orientacoes/caranguejo-com-cerebro-e-quanto-vale-uma-vida>> e <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa541341/fred-zero-quatro>>. Acesso em 25/04/2019.

¹¹⁴ Frase retirada do Manifesto *Caranguejos com Cérebro*, de Fred 04. Ver nota de rodapé Nº 113.

¹¹⁵ Trecho extraído do programa impresso durante a temporada no SESC Pinheiros, de fevereiro a março de 2016, em São Paulo.

¹¹⁶ Ver Manifesto *Caranguejos com Cérebro* na nota de rodapé Nº 113.

e cravando uma antena parabólica no meio da lama, onde o caranguejo do mangue é o seu símbolo.

Poucos dias antes de dar início ao pré-cesso (primeiros dias de agosto de 2014), em uma reunião na casa do diretor musical Felipe Storino, na qual estavam presentes Pedro, Marco André e Mauricio, um ponto importante ganhou relevo: qual era a relação que o coletivo de artistas tinha com o mangue do Recife? Todos, na sua extensa maioria, tinham nascido no Rio de Janeiro e não haviam tido contato com o mangue. Por outro lado, a ideia que o Maurício tinha levado apresentava-se como terreno fértil para continuar com a pesquisa sobre a cidade do Rio de Janeiro que Aquela Cia. tinha iniciado com a peça *Cara de Cavalo* em 2012. De que maneira? Trazendo a poética do mangue para o *Caranguejo Overdrive*, que proporia uma discussão sobre questões emergenciais relativas às mudanças drásticas pelas quais a cidade estava passando naquele momento dos preparativos para as Olimpíadas Rio 2016. O referido megaevento estava violentando a cidade com remoção de comunidades e especulação imobiliária. Dessa maneira, Marco e Pedro começaram a pensar em ampliar a pesquisa sobre a cidade do Rio de Janeiro apoiada na poética do mangue, no universo do Josué de Castro e no Movimento Manguebeat.¹¹⁷ A partir desse deslocamento, Pedro começou a realizar uma pesquisa histórica da urbanização do Rio de Janeiro, do Mangue de São Diogo e do início da construção do Canal do Mangue, em 1857. A região do antigo mangue era denominada Largo do Rossio Pequeno, até o século XIX, e foi rebatizada em 1865 como Praça 11, situada no centro administrativo da cidade, próximo à Prefeitura e ao Sambódromo.

É fundamental ressaltar que quando demos os primeiros passos em direção ao *Caranguejo Overdrive* (2014), o Rio de Janeiro estava a dois anos da abertura oficial dos Jogos Olímpicos, momento em que a cidade se transformou em um canteiro de obras que mudaram a paisagem, bloquearam e desviaram ruas. Milhares de famílias foram removidas de maneira autoritária e suas casas demolidas para a realização do megaevento. Demolições como essas sempre foram traumáticas para a cidade do Rio de Janeiro, sendo a mais famosa a “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos entre 1905 e 1906, que demoliu milhares de

¹¹⁷ Trecho extraído do depoimento de Pedro Kosovski no debate realizado no CAMPO Arte Contemporânea, no dia 26/04/2019, em Teresina, Piauí.

residências, expulsando os trabalhadores pobres para longe do centro¹¹⁸. Durante o mandato do mencionado prefeito foram realizadas obras para a expansão do Canal do Manguê¹¹⁹ ao longo da Avenida Francisco Bicalho até o Rossio Pequeno, atual Praça 11, berço do samba. Vale destacar que depois da abolição, esta região, que foi ocupada por ex-escravos, famílias de imigrantes recém-desembarcados e por inúmeras prostitutas – na sua maioria estrangeiras¹²⁰, foi rebatizada com o nome de Praça 11 em homenagem à Batalha do Riachuelo, ocorrida às margens do rio Riachuelo, um dos afluentes do rio Paraguai na Argentina, em 11 de junho de 1865, uma das batalhas mais importantes na Guerra *contra* o Paraguai.

A guerra das forças militares da Tríplice Aliança (Argentina, Império do Brasil e Uruguai) para lutar *contra* o Paraguai (1864-1870), conhecida como Guerra *do* Paraguai¹²¹ foi o maior conflito ocorrido na América do Sul no século XIX. Grosso modo, no ano de 1864 o governo do Paraguai declarou guerra ao Brasil invadindo a região do Mato Grosso. É importante destacar que, antes da guerra, a Inglaterra era uma potência hegemônica mundial. O Paraguai, por sua vez, era o único país da América Latina com um desenvolvimento econômico autônomo, fechado ao comércio exterior, com uma moeda forte e estável sem precisar recorrer a um empréstimo de capital estrangeiro: um país cujo olhar não estava virado para a Europa. O Paraguai, antes da guerra, era um país sem miseráveis e famintos, onde todas as crianças eram alfabetizadas¹²².

¹¹⁸ Ver mais: <<http://www.revistaforum.com.br/demolicoes-sao-o-legado-da-olimpiada/>>. Acesso em 30/04/2019.

¹¹⁹ Ver mais: <<https://diariodorio.com/historia-do-canal-do-mangu/>>. Acesso em 30/04/2019.

¹²⁰ Ver mais: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/download/5414/3999>>. Acesso: 02/05/2019.

¹²¹ Ver mais: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200013> e <<http://www.temakel.com/ghdegparaguay.htm>>. Acesso em: 01/05/2019.

¹²² GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. Siglo Veintiuno Editores, 1971. Disponível em: <https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/las_venas_abiertas_de_amxrica_latina.pdf>. Acesso em 02/05/2019.



Crianças paraguaias que lutaram na Guerra *contra* o Paraguai¹²³

O comércio inglês não olhava com bons olhos o último foco de resistência nacional no coração do nosso continente. O Paraguai era, para os ingleses, um exemplo perigoso para os países vizinhos (GALEANO, 1971, p. 248). A Guerra *contra* o Paraguai terminou em 1870 com a morte de Solano López e a vitória da Tríplice Aliança, deixando o Paraguai praticamente destruído. O resultado desse conflito sangrento foi devastador, a começar pela perda de dois terços da população: num total de 500.000 habitantes morreram ao redor de 350.000, majoritariamente do sexo masculino. A população que sobreviveu à guerra estava constituída por mulheres, idosos e crianças. As consequências da guerra foram nefastas para o Paraguai, tanto nos aspectos demográficos, políticos e econômicos quanto nos sociais, “aniquilando a única experiência exitosa de desenvolvimento independente” (GALEANO, 1971, p. 244).

¹²³ Ver mais: <<http://www.bancariabancario.com.ar/article/show/68>>. Acesso em 02/05/2019.



Soldados negros na guerra *contra* o Paraguai¹²⁴

O Brasil também pagou caro pela participação e vitória na Guerra *contra* o Paraguai: o conflito acarretou mais endividamento com a Inglaterra – que na verdade foi quem saiu vitoriosa da guerra – e milhares de mortos no campo de batalha. O exército brasileiro, segundo Chiavenato¹²⁵, era composto na sua maioria de escravos: “Eles eram enviados para irem no lugar de brancos de classe média que eram convocados. O Brasil não tinha exército na época, era uma guarda nacional, mas que só existia no papel, com cerca de 23 mil homens que não tinham nem farda”. Negros libertos, pobres, escravos, indígenas e presos¹²⁶ foram recrutados contra a sua vontade para lutar na guerra, resultando na morte de aproximadamente 50 mil homens¹²⁷, na sua maioria negros.

Achamos interessante falar da Guerra do Paraguai, um fato histórico concomitante à construção do mangue no final do século XIX que foi um evento extremamente violento e pouco fabulado, simbolizado, muito pouco narrado no campo da arte, das narrativas mais poéticas. É um evento esquecido e que posiciona o estado brasileiro no qual ele sempre esteve: no lugar de extrema violência com a sua população. (KOSOVSKI, Pedro. Trecho extraído do depoimento realizado no debate que ocorreu após o espetáculo *Caranguejo Overdrive* no CAMPO Arte Contemporânea, no dia 26/04/2019, em Teresina, Piauí)

Diante dessa paisagem lamacenta de galhos retorcidos onde confluem memórias dos rios da história brasileira e latino-americana, quais seriam as nossas estratégias poéticas e cênicas em um processo de criação experimental e colaborativo? Como entrelaçar territórios,

¹²⁴ Ver mais: <<http://www.esquerdadiario.com.br/O-dilema-politico-sobre-a-participacao-do-negro-na-guerra-do-Paraguai-nos-anos-1864-a-1869>>. Acesso em 02/05/2019.

¹²⁵ Citado por Luiz Queiroz no artigo *As Controvérsias sobre a Guerra do Paraguai*, no jornal eletrônico GGN: o jornal de todos os Brasis, em 13/12/2014. Ver mais: <<https://jornalggn.com.br/historia/os-motivos-da-guerra-do-paraguai/>>. Acesso em 01/05/2019.

¹²⁶ Ver mais: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200015>. Acesso em 02/05/2019.

¹²⁷ Ver mais: <<https://www.youtube.com/watch?v=eXhP01zEZVQ>>. Acesso em 02/05/2019.

texturas diversas, tempos e espaços? Como trazer para a cena a lama do Josué, a sonoridade do Mangubeat, a guerra e a fome? Nos lançamos ao vazio com sons, palavras, imagens, poesia e memórias. Memórias de um passado antigo e recente, fragmentos de casas demolidas, ruas invertidas, vidas abortadas, caranguejos, estilhaços de carne, pedaços de morte, raízes, memórias de hoje e do que virá. Corpos arrancados do seu lugar, deslocados, desterrados, exilados, estrangeiros no seu próprio país. Corpos sequestrados, roubados, raptados, enlameados, meio homens, meio bichos que mal conseguem se manter em pé, vomitando palavras que carregam restos de pele, ossos e músculos. Corpos aniquilados, esquartejados, em um ciclo onde os homens/caranguejos devoram lixo para depois serem devorados.

3.2 EMBRIOLOGIA *OVERDRIVE*: 10 DIAS NA SALA DE ENSAIO

Sala de ensaio do SESC Copacabana. Ao chegar à sala de ensaio para o primeiro encontro, num total de dez previstos para o ensaio da leitura, me deparei com dois atores muito jovens: Matheus Macena e Eduardo Speroni, ambos ex-alunos do Marco e do Pedro que tinham acabado de completar 20 anos. A seguir chegou Fellipe Marques, ator e bailarino. Embaixo do braço, Marco carregava cópias¹²⁸ do livro *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro. Os músicos, como estava previsto, chegariam na segunda fase dos ensaios. Pedro e Marco apresentaram para nós as duas primeiras referências: o livro *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, o pensamento do Movimento Mangubeat, do Chico Science, e parte do seu Manifesto *Caranguejos com Cérebro*.

Hoje, olhando para a trajetória da peça (e minha), devo dizer que a juventude dos atores, suas referências e espírito arrojado abriram outros campos, tanto no meu modo de trabalho e investigação cênica, quanto na produção de pesquisa de materiais cenográficos para a cena¹²⁹. Estes fatores expandiram e ampliaram espaços de ordem interna que contribuíram para que eu arriscasse uma relação de maior liberdade com a cena.

¹²⁸ A primeira edição do livro era muito difícil de encontrar. A necessidade de ter a primeira edição se devia ao fato do prefácio estar na íntegra, sem modificações. A obstinação do ator Fellipe Marques em achá-lo foi bem-sucedida. E, a partir das cópias, começamos o nosso trabalho.

¹²⁹ Quando parto para uma proposição cênica, a pesquisa e seleção de matérias “cenográficas” (plástico, papel, madeira, terra e outros) colabora de forma substancial.

Um dia depois, a partir de algumas provocações lançadas por Pedro e Marco, e imersos nas referências iniciais, partimos para a improvisação e proposições, isto é, composições, construção de imagens, performances, cenas performáticas e “similares”¹³⁰. Nada era descartado. A ideia era compartilhar com o coletivo os primeiros atravessamentos que tais referências ocasionavam. Assim, arriscando, cambaleando entre a vida e a morte – porque criar é de alguma maneira morrer – fomos buscando alimento uns nos outros, nos resíduos do que era produzido artisticamente e nos fragmentos da nossa memória coletiva. Tendo como força motriz o nosso apetite criador, e na tentativa de sobreviver, nos afundamos na lama: a construção da poética do mangue nos puxou para dentro. O ato criativo exigiu um salto mortal para dentro, cavar buracos, procurar alimento e me fartar “com os restos que um dia foram eu”.¹³¹ A fala inicial do Cosme, a voz da fome, escrita pelo Pedro justamente nesse período, traduz esse momento:

[...] pois o mangue tudo regenera, do lixo e do negrume tudo estoura como apetite que comanda os gestos, orienta os movimentos, e cria um único sentido para toda essa lama, o de uma máquina de transformação, um laboratório alquímico a céu aberto, onde tudo o que mastiga, digere, defeca, chega até aqui como alimento, força de ataque e apetite, tudo aquilo que os homens precipitada e ingenuamente decretaram um fim definitivo (pobre coitados!) é a matéria por mim disputada, e o excremento faz engordar minha carne branca e suculenta, deixa-me atraente aos olhos humanos e os homens desejam o meu corpo para saciar sua fome e por isso me caçam, me devoram e me digerem, mas apesar de sermos unidos pelo apetite, há uma importante diferença entre mim e os homens, pois eu não morro de fome como eles, eu me farto com os restos que um dia foram eu [...] (KOSOVSKI, 2016, p. 24)

É importante sublinhar que Marco e Pedro nos deram liberdade absoluta para a concepção, criação e desenvolvimento das proposições. Essa autonomia aparece na cena, que acolhe as especificidades de cada um, isto é, a técnica, ferramentas, recursos, vocabulário corporal, formação e trajetórias individuais. No *Caranguejo*, o Marco não procurou estabelecer uma unidade na atuação. Pelo contrário, interessa a ele que, a partir das provocações lançadas na sala de ensaio, cada um dos componentes do coletivo de artistas compartilhe a sua ótica e tradução cênica da temática trabalhada. A cena fértil do mangue e a relação de horizontalidade no processo colaborativo, marca da Aquela Cia., deram abrigo à nossa diversidade e ampliaram o espaço da nossa autoria. Novarina, referência constante na

¹³⁰ Quando digo “similares”, me refiro a qualquer tipo de proposição. Pode ser uma música, uma imagem, uma palavra. Essas ideias eram muito bem-vindas e podiam ser realizadas da maneira que quiséssemos, com ou sem figurinos ou “cenários”, individual, em dupla ou coletiva.

¹³¹ Fala inicial do Cosme no texto da peça *Caranguejo Overdrive*, do Pedro Kosovski. (KOSOVSKI, 2016, p. 24)

escrita deste inventário, em um trecho do seu livro *Carta aos atores*, faz uma crítica veemente aos encenadores que veem no ator um executor de ideias:

O encenador chefe quer que o ator se coce como ele, quer que ele imite seu corpo. É isso que dá a “noção do todo”, “o estilo da companhia”; ou seja, todos devem imitar o único corpo que não se mostra. Os jornalistas são loucos por isso: ver em toda parte o retrato falado do encenador que não ousa aparecer [...] Urge que se coloque um fim, que comece a queda do sistema de reprodução vigente. O que isso quer dizer? Quer dizer que os que dominam [...] têm sempre interesse em fazer a matéria desaparecer, em suprimir o corpo, o suporte, o lugar de onde se fala, em fazer crer que as palavras caem diretamente do céu para dentro do cérebro, que são pensamentos que se exprimem e não corpos. (NOVARINA, 2009, p. 16)

É por esse corpo pelo qual o *Caranguejo* clama. Um corpo para devorar e ser devorado, um corpo que não teme às feridas, que se joga na areia para morrer, para se eletrificar, um corpo que se agita exaustivamente como se estivesse incendiando. Um corpo fragmentado e roto por dentro que permanece imóvel enquanto seu coração explode.



Eduardo Speroni e Matheus Macena

Dentre os temas propostos para a investigação e pesquisa cênica que poderiam nos dar pistas em direção ao nosso *Caranguejo* consigo elencar: tempestade, eletricidade, mitologia do mangue, biologia, catador de caranguejo, fome, fisiologia do caranguejo, mangue. Assim,

paralelamente e simultaneamente à realização das proposições, foi sendo pensada a cena e a dramaturgia.

Na sequência, e já alimentados com os primeiros lampejos de criação, foram apresentadas para nós as outras duas referências: Manguê/Geografia do Rio de Janeiro, e a Guerra *contra* o Paraguai. Parafraçando o escritor argentino Julio Cortázar¹³², o tempo é elástico, porque, de fato, o que acabo de relatar cabe em quatro dias, embora não pareça. Nesses “escassos/abundantes” quatro primeiros dias foi levantado rico material cênico/perfomático que contaminou a escrita dramatúrgica e vice-versa. Entre as proposições, performances e “similares” que foram levadas à cena-pesquisa posso citar algumas:

- O corpo de um homem tatuando-se de caranguejo. Um homem/caranguejo fragmentado, proposta do ator Eduardo Speroni. O ator, com uma caneta, inscreve na pele a anatomia do caranguejo.
- Partitura corporal composta pelo ator Matheus Macena: sequência de movimentos a partir da técnica 5Rhythms.¹³³
- Escultura viva de um corpo coberto de lama na figura de um homem-caranguejo sobre um retângulo de plástico preto (mimetismo homem/caranguejo). Proposta do ator Fellipe Marques. Foi a primeira proposição do nosso pré-cesso.¹³⁴
- Um corpo em trânsito envolto em luminárias, proposta dos atores Eduardo Speroni, Matheus Macena e Fellipe Marques: o caranguejo perdido na cidade. Um caranguejo na lama com antenas parabólicas.¹³⁵

¹³² No conto *El Perseguidor*, do argentino Julio Cortázar, há uma cena na qual o narrador da história se questiona sobre a relatividade do tempo. Cortázar, na voz do narrador, apresenta o contraste entre o “tempo rígido” e o “tempo elástico”. O primeiro seria o tempo cronológico, e o segundo o tempo da experiência, isto é, o tempo não linear. CORTÁZAR, Julio. **El Perseguidor**, p. 6. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Cortazar.ElPerseguidor.pdf>>. Acesso em 27/06/2019.

¹³³ 5Rhythms é uma prática de meditação, dança e movimento criada nos anos 70 pela bailarina e “xamã urbana” Gabrielle Roth, ao longo de uma vida de experimentos radicais em dança, teatro e prática espiritual, inspirados em tradições indígenas e filosofia oriental. Ver mais: <<https://www.5rhythms.com/>>.

¹³⁴ Durante a viagem pelo Brasil no projeto Palco Giratório, conversei com Fellipe Marques sobre a proposta da “escultura de lama”: “Não cheguei a fazer antes, fiz ali na hora. A lama, tudo, foi ali na hora. Só pensei, e realizei na hora. Na minha cabeça como era uma *performance*, não se ensaia. [...] Tinha parte do texto que eu lia, uma passagem do Chico Science. Eu estendia um retângulo preto, abria, pra não sujar a sala, mas também funcionava como uma área de restrição [...]. O cenário era: o plástico, a bacia e o *Ipad*, pra eu poder ler. Coloquei a música Manguetown [...] Eu entrava na baía, começava a tirar a roupa, ia pra frente, começava a me cobrir de lama”. Parte de uma conversa presencial em 21/05/2017 no trajeto terrestre Lages-Chapecó.

- Um corpo agitando-se convulsivamente dentro de um plástico transparente, proposta do ator Matheus Macena. Caranguejo na tempestade.
- O corpo de uma mulher nadando em um mangue de plástico, com roupa de surfista. Seu cabelo está recoberto por papel alumínio. Proposta minha.

Todas estas proposições estão dentro do espetáculo, com exceção da minha. Esta proposição se manteve viva por apenas sete dias e logo depois caiu. Em algum momento pensou-se na possibilidade de eu cantar uma música com essa caracterização (roupa, cabelo), mas, de fato, a proposição não dialogou com a escrita cênico-dramatúrgica que estava sendo desenhada.

Em todas as proposições realizadas nos primeiros quatro dias, o corpo se apresentou como estrutura indispensável: tudo teve início e passou por ele. Utilizando materiais variados (plástico, luz, papel e elementos de naturezas diversas) o corpo executou ações, construiu imagens, representações. O corpo foi a “porta de entrada” ao nosso pré-cesso. Nas imagens, gestos, formas e afetos que foram produzidos pelo corpo não houve o desejo de rascunhar um personagem, um diálogo ou conflito. Da mesma maneira, não foi necessária nenhuma estrutura dramática para dar “algum tipo” de suporte. Outrossim, devo frisar que cada um dos atores teve liberdade absoluta em relação à linguagem adotada nas proposições apresentadas. Com isso quero dizer que a relação que os atores estabeleceram com o corpo nas primeiras experimentações não foi uma solicitação direta do diretor ou do dramaturgo. Mas, o que há em comum nessas proposições? Corpos executando ações sem personagem. Seriam performances? Cenas performáticas?

Na *performance*, o *performer* não representa, ele é. Não há um personagem “por trás”; o que se coloca em primeiro plano é o corpo, o gesto, a técnica. O corpo do nosso *Caranguejo*, desde seu desenvolvimento embrionário, traz no seu DNA a herança da *performance*? Recorro a Schechner e a Josette Féral, na tentativa de uma resposta. Féral, ao dialogar com

¹³⁵ Conversando com Marco no processo de escrita deste inventário, ele me lembrou como foi a proposição do Felipe e Speroni: “A ideia era propor algo a partir do tema ‘eletricidade’. Eu disse: façam o que vier na cabeça, vocês estudaram, vocês viram os vídeos. [...] Nem era o Speroni que usava a mangueira de LED. [...] Eles faziam um monte de coisas, pulavam. Só que era outra coisa, era um baile. A proposição era enorme, demorava uns 20 minutos. Dali não peguei nada, só peguei a mangueira de LED, porque a mangueira de LED pra mim foi sintética”. Eu me lembrei que quem levou a mangueira foi o Matheus. Eram os restos de um enfeite de natal da mãe dele.

Schechner, diz que há três operações ou verbos que estão no cerne do conceito de *performance*: ser, fazer e mostrar (FÉRAL, 2015, pp. 117 e 118) . Estes verbos estão diretamente ligados à ação. Executar uma ação. Evidentemente esse “fazer” está presente em toda forma teatral, a diferença radica em que no teatro performativo¹³⁶ se torna fundamental. (FÉRAL, 2015, pp. 118 e 119). Para Josette Féral, grosso modo, o teatro performativo seria aquele teatro que:

[...] rompeu com a tradição e se inspira na *performance*. Uma das principais características desse teatro é que coloca o processo sendo feito, processo que tem maior importância do que a produção final, mesmo quando esta for meticulosamente programada e ritmada, assim como na *performance*. O desenrolar da ação e a experiência que ela traz, por parte do espectador, são bem mais importantes do que o resultado final obtido [...] A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da *presença* se instaura. (FÉRAL, 2015, pp. 129, 130 e 131)

Tendo como base os estudos de Féral, poderíamos dizer que *Caranguejo Overdrive* se insere no chamado teatro performativo, um teatro que se beneficiou de alguns elementos da *performance*, como veremos neste capítulo. No que diz respeito às proposições a que me referi acima, foram apresentadas sob múltiplas formas. Algumas foram levadas à cena em simultaneidade, outras foram aliadas ao texto, como especificaremos mais adiante. No decorrer do processo (uma fase após o pré-cesso), o agrupamento de algumas das proposições com cenas recebeu o nome de “quadro performativo”, nomeação que mais tarde se reduziria apenas a “quadro”. A peça, portanto, é composta por “11 quadros para Homens e Caranguejos”. Há poucos dias, por mensagem, perguntei ao Pedro sobre essa questão. Recebi esta mensagem de áudio:

Me lembro que em algum momento pensei em chamar de “quadros performativos”, porque ressalta a questão pictórica, imagética da peça. O nome “cena” parece ter uma forma de estrutura dramática... O “quadro” fazia um tipo de ponte mais ligado à ideia de uma visualidade, talvez... Inicialmente chamamos de “quadros performativos”, mas acabou ficando “quadros”. Acho que é isso... tem a ver com essa ideia do performativo. Esse quadro em movimento, ação, em desempenho... (KOSOVSKI, Pedro. Mensagem de áudio enviada por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 10/05/2019)

Na segunda fase embrionária, leia-se quinto dia de trabalho, chegou o quinto ator: Alex Nader. Nesse momento o Pedro já tinha escrito o primeiro grande texto de abertura da peça: a

¹³⁶ Ver nota de rodapé N° 63 do segundo capítulo.

voz da fome do homem/caranguejo Cosme da Silva, que conduz a narrativa. Alex, que não tinha passado pelo processo inicial, recebeu das mãos do Pedro as primeiras palavras do nosso *Caranguejo*. No prefácio do livro com o texto da peça, que foi lançado em 2016, Marco fala, entre outras coisas, sobre esse exato momento:

As primeiras proposições de texto foram surpreendentes. Pedro havia planejado escrever algumas falas em primeira pessoa, mas chegaram páginas e mais páginas sem nenhum diálogo. A longa fala inicial era tão brilhante que me instou a criar um sistema cênico que o envolvesse, ora cindindo o texto em várias vozes, ora tensionando o discurso com uma quantidade imensa de acontecimentos simultâneos, acentuando sua polifonia. (NUNES, Marco André. In: KOSOVSKI, 2016, p. 12).

Quando o Marco se refere às “primeiras proposições de texto” deixa bem clara a forma como a companhia trabalha: um processo no qual diretor, dramaturgo, atores e músicos estão em permanente exercício de criação, isto é, rascunhando, propondo, apagando, refazendo, repensando e experimentando constantemente. Com isso quero dizer que não é somente o ator que improvisa, mas também todos os artistas envolvidos no trabalho. Um dia o Marco me disse: “Sempre que eu vou pra um ensaio muito estruturado, o que acontece de desestruturante é muito mais interessante do que o que eu estruturei”.

O “sistema cênico polifônico” da cena de abertura, criado no ensaio, ao qual Marco se refere acima, traz à cena uma multiplicidade de acontecimentos simultâneos, música e representações do caranguejo:

- Uma gaiola numa extremidade do espaço cênico com uma dezena de caranguejos empilhados que tentam sobreviver.
- Um caranguejo figurativo (desenho na pele do ator Eduardo Speroni).
- Um caranguejo corporificado no ator Matheus Macena.
- Um caranguejo sozinho dentro de um aquário com lama.
- A voz de um caranguejo que um dia foi homem.

Mais adiante, no decorrer do espetáculo, outra das representações do caranguejo é corporificada pelo ator Fellipe Márques (representação imagética do caranguejo – escultura de lama/totem).

Sobre a questão da representação do caranguejo conversei, no período de escrita deste inventário, com Marco:

O primeiro contato do público é com o real¹³⁷. O real está lá, na cena. Isso acontece quando podemos ter caranguejos no espetáculo. Quando não é possível, coloco pedras no lugar dos caranguejos e falo com o público que aquilo seria o real. É real: é um caranguejo. É importante trazer logo a imagem... [...] Depois, tem as várias camadas de representação do caranguejo, desde a textual, que é você falando no início,¹³⁸ junto com a imagem do Speroni, que está com o corpo desenhado¹³⁹. Aquilo é muito alegórico. [...] Depois tem o Matheus numa tradução corporal dos movimentos do caranguejo¹⁴⁰, nesse caso não é alegórico, é vivido. Ele vive esse *devoir* caranguejo. Ele realiza isso, ele vive isso com seus espasmos, com as suas... com o que ele consegue trazer para o corpo dele. [...] O caranguejo está sempre presente, está sempre ali, na gaiola. [...] Você não percebe isso porque você está fazendo a peça. Mas em vários momentos da peça tem um foco de luz no caranguejo na gaiola. [...] Depois tem o Felipinho¹⁴¹, poderia dizer que seria uma encarnação do caranguejo, [...] aquilo ali, seria meio que o símbolo levado a uma potência máxima, quer dizer, é quase uma fusão. É um homem, é um símbolo, é um caranguejo. [...] É uma metamorfose. [...] É meio que uma fusão sintética de tudo. (NUNES, Marco André. Parte de uma conversa presencial em 22/02/2019)

Dando seguimento ao nosso pré-cesso, Pedro compartilhou a proposição do texto da guerra. Nele, Cosme da Silva, depois de lutar na Guerra *contra* o Paraguai, chega ao Rio de Janeiro e narra a sua vivência no campo de batalha. Marco, que já estava experimentando na cena de abertura o referido “sistema cênico polifônico”, verticalizou a proposta e o texto da guerra também foi fragmentado. Assim, na cena da guerra, o “eu” do Cosme passa a habitar os corpos e as vozes de todos os atores, inaugurando uma estrutura cênico-dramatúrgica que determinou, de alguma maneira, a linguagem da peça. Deste modo, isto é, a partir do desdobramento do “eu” e fazendo uso das proposições realizadas nos encontros iniciais, foram construídas algumas cenas¹⁴²:

¹³⁷ Marco se refere à primeira imagem vista pelo público, antes dos atores entrarem em cena. O que se vê é uma gaiola com dezenas de caranguejos.

¹³⁸ Marco se refere à aula da professora cientista do início do espetáculo.

¹³⁹ O ator Eduardo Speroni inscreve a anatomia do caranguejo na pele.

¹⁴⁰ Partitura corporal do ator Matheus Macena.

¹⁴¹ Escultura de lama do ator Fellipe Marques.

¹⁴² Vale lembrar que depois que apresentamos o nosso pré-cesso no Teatro Dulcina em 2014, as cenas elencadas aqui foram renomeadas de “quadros” com os seguintes nomes na respectiva ordem: *Apetite, A guerra, Canal do Mangue, Eletrizar a cidade e Tempestade*.

- Cena de abertura do espetáculo: Alex Nader dá voz ao Cosme, enquanto Eduardo Speroni (homem tatuado de caranguejo) e Matheus Macena com a partitura corporal (5Rhythms) “dão corpo”.
- Cena da guerra: o ator Matheus Macena alia sua partitura corporal (5Rhythms) ao texto, gerando uma cena de entrelaçamento entre ambas as linguagens. Os atores Eduardo Speroni e Fellipe Marques dão corpo ao Cosme, e Alex Nader e eu damos voz ao personagem em questão.
- Cena do Canal do Mangue: Cena do operário e puta paraguaia. O ator Fellipe Marques dá corpo ao Cosme (escultura viva de lama).
- Cena do funk: Matheus Macena dá voz ao Cosme e Eduardo Speroni “dá corpo” (corpo envolto em luminárias).
- Cena final: Os atores Fellipe Marques e Matheus Macena dão corpo ao Cosme. Da lama à tempestade.

Enquanto realizávamos a circulação do nosso *Caranguejo Overdrive* pelo Brasil graças ao Palco Giratório¹⁴³, no trajeto terrestre Recife-Maceió conversei com Pedro sobre esta fase do pré-cesso:

Trabalhamos basicamente no sentido de encontrar ligações entre esses grandes blocos de texto. [...] Criamos uma coisa que tem muito a ver com aquela ideia de hipertextualidade. Na peça tem um “Eu”, que é esse Cosme, que quase que atravessa de ponta a ponta. Ele narra como se tornou Caranguejo. Agora... O que se chama atualmente de polifonia, e que tem a ver com essa experiência polissêmica que é o teatro, que se relaciona com esse tipo de escrita, esse tipo de produção narrativa, que é tipicamente contemporânea, quer dizer... essa escrita hipertextual que tem a ver exatamente com as janelinhas do *Windows* lá, que você brinca¹⁴⁴... Por isso que a gente consegue falar sobre Guerra do Paraguai, sobre Chico Science, sobre a urbanização do Rio de Janeiro com algum tipo de sentido dentro dessa experiência polissêmica radical que é dessa experiência simultânea... essa experiência muito corpórea, que é o *Caranguejo*. A gente vai abrindo essas hipertextualidades e sempre retorna. Agora, isso é que é curioso: a gente sempre retorna, mas a voz que a gente retorna é sempre diferente. Por mais que o Matheus leve muito essa voz, ora sua, ora do Alex, ora do Speroni, ora do Fellipinho... [...] Esse “Eu” sempre tem um timbre, uma sonoridade diferente. Isso também é uma coisa que me chama atenção. Mas é uma estrutura simples. (KOSOVSKI, Pedro. Parte de uma conversa presencial numa van no dia 07/04/2017 no trajeto Recife-Maceió)

¹⁴³ “O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998.” Ver mais: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcogiratorio/O+Projeto/>> Acesso em: 27/06/2019.

¹⁴⁴ Marco se refere às várias “janelas” que vou abrindo (como professora-cientista) no texto científico. Eu mesma chamei na cena de “*Windows*”.

No decorrer do processo artístico foram surgindo outros modos de construção cênico-dramatúrgica, todos apoiados nas necessidades da cena, de tal forma que as fronteiras entre cada uma das áreas de criação tornaram-se cada vez mais porosas, entrelaçando-se e contaminando umas às outras. Em *Caranguejo Overdrive*, a permeabilidade entre os segmentos artísticos de criação opera como um amalgamador de potências, trazendo à cena um olhar polifônico. Sobre esta questão, e em consonância com o pensamento do Marco e do Pedro, proponho trazer um breve recorte da análise que Nina Caetano, professora da UFOP, dramaturga e atriz mineira, traz no seu artigo *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*. Nele, Caetano investiga a relação que alguns grupos teatrais – cujas práticas processuais artísticas se dão de maneira colaborativa – estabelecem com o desenvolvimento da dramaturgia da cena, uma “dramaturgia polifônica”:

Na obra polifônica, o diálogo – e o confronto – é característica inerente da relação entre as vozes, sendo constitutivo e matéria formal. Evidentemente não estamos aqui nos referindo ao diálogo dramático, mas ao diálogo entre as diversas matérias significantes do “discurso” cênico, entendido como a materialidade proposta por Artaud: a “linguagem do palco”. [...] Pensar na prática coletiva de criação cênica coloca em questão não somente os aspectos propriamente estéticos da cena, mas também um posicionamento ideológico. Tal posicionamento implicaria em soluções estéticas? Pensar a escrita da cena como um cruzamento de vozes equipolentes implica no redimensionamento da linguagem da cena? (CAETANO, 2007, p. 148)

A soma, interseção, justaposição e confronto de olhares e vozes do coletivo de artistas é prática constante na construção processual colaborativa da Aquela Cia. O *modus operandi* em *Caranguejo Overdrive* não foi diferente. Pelo contrário, há uma potencialização dessas operações. O que quero dizer é que o ato coletivo, com seus múltiplos olhares, de tecer a dramaturgia da cena extrapola a linguagem estética e incide no discurso ideológico que é levado à cena. A linguagem alimenta o discurso e vice-versa. Nesse sentido, gostaria de retomar uma questão que aponteí acima e que considero bastante relevante: refere-se à cisão do texto do Pedro que gerou o desdobramento do “eu” do Cosme, nosso homem/caranguejo. No momento em que Marco divide o texto em cinco vozes, o que é semeado nos atores e na cena é um “processo de liga”. Se por um lado a cena adquire um caráter fragmentado e diverso, por outro cria um corpo único, que se relaciona de maneira interligada. Sobre este ponto acho pertinente compartilhar um trecho da crítica do espetáculo escrita pela atriz, teórica e cientista social Mariana Barcelos:

O experimental é o meio para o aparecimento do político na forma. E além da direção de Marco André, tem a dramaturgia de Pedro Kosovski uma especificidade que contribui para a demanda de multiplicidade e de atravessamentos que a encenação dispõe. O conflito, que no drama moderno está definido e pertence a personagens individuais – cada personagem com seu conflito e seu equivalente antagonista –, aqui, na estrutura dramatúrgica recortada, divide-se nos corpos e nas falas de todos os atores, não é apenas no domínio de Cosme. O conflito não está dividido como se cada ator ficasse com um pedacinho, mas ele é um todo que pertence a todos, e que antagoniza homem x cidade e homem x política. [...] A intensidade do caranguejo impulsiona o corpo coletivo à ação. (BARCELOS, 2015, p. 92)

De fato, o conflito em *Caranguejo Overdrive*, como afirma Barcelos, não pertence a personagens individuais, como no drama realista: todos nós somos o Cosme, o nosso antagonista é a fome, e é contra ela que o Cosme vai lutar. A trajetória do Cosme é a trajetória da resistência, do tentar se manter em pé, mesmo com o peso da história política e social do país. “O conflito é a base da mudança. Ser político é resistir. Resistir no teatro é encenar o conflito com novas formas”. (BARCELOS, 2015, p. 94)

Outro ponto importante que vale a pena destacar nesta fase embrionária é a concepção do espaço cênico. Sobre este aspecto, Marco ressalta que, nos trabalhos que desenvolve, há dois princípios norteadores que fundamentam o início da construção cênica:

- Quem está falando?
- Qual é o espaço?

Quem está falando? Qual é o espaço? Quando eu entendo o espaço começo a criar dentro dele. Onde estamos?! [...] Que lugar é esse? Quais são os elementos básicos? Terra, gaiola, *flip-chart*, cadeiras... Tudo isso vai dizer a forma como vou trabalhar... O trabalho com os atores... Vai dizer como aquele *performer* vai realizar determinada ação. Preciso saber onde vai estar a plateia, isso é fundamental para começar a criar. Porque isso já é muito. [...] É fundamental saber a que distância o público vai estar, a perspectiva do que ele vai estar vendo. [...] Eu só consigo fluir mesmo depois que encontro isso. [...] O estímulo dos atores me ajuda a encontrar esse lugar...[...] Tanto é assim, que o retângulo com areia (Marco se refere à caixa ou baia com areia utilizada no espetáculo *Caranguejo Overdrive*) não veio de cara. Veio depois que já estávamos trabalhando, quando percebi a necessidade de ter um elemento. Eu pensei: preciso ter um elemento forte: a areia. E vinha a pergunta: Quem está falando? No *Guanabara Canibal* estamos falando a partir da perspectiva dos índios. Isso instaura outro sistema cênico. No *Caranguejo* somos nós mesmos que estamos contando, **somos nós mesmos**.¹⁴⁵ (NUNES, Marco André. Trecho de uma conversa presencial com Marco André Nunes. Rio de Janeiro, 22/02/2019)

¹⁴⁵ Grifo nosso.

A concepção do nosso espaço cênico foi sendo gestada pelo Marco logo nos primeiros dias do pré-cesso. Vale lembrar que *Caranguejo Overdrive* faz parte da *Trilogia da Cidade*, da Aquela Cia., junto com as peças *Cara de Cavalo* e *Guanabara Canibal*. Quando o Marco começou a pensar no espaço cênico do *Caranguejo* se desenhou a ideia de trazer para o nosso mangue parte do cenário do *Cara de Cavalo*, que era composto por três baias: uma de cimento, outra de terra e a última de areia. Assim, alimentando-nos dos resíduos de outra peça da Aquela Cia., foi dado o primeiro passo em direção à instalação cênica do *Caranguejo*: uma baia com areia. Formas geométricas definidas e elementos brutos e necessários para a cena compõem a instalação do Marco:

A partir desse retângulo eu passei a construir o resto. Pensei em um lugar para a banda e duas cadeiras em torno da baia. Nesse momento estava pensando na cena da aula da cientista, o *flip-chart...* e junto com essa aula veio a ideia da experiência, do laboratório da experiência humana, da experiência social que nós estamos fazendo enquanto artistas, investigando. Então... há algo de laboratório naquelas luzes, naquele aquário, no caranguejo em cena. Eu fui construindo, a partir desse retângulo da baia, o entorno. Tem três linhas que circundam a baia. Tem o dentro e o fora da baia, que é onde os atores correm, se movimentam. A banda fica em um retângulo menor. Tem vários retângulos próximos. Outros elementos: a gaiola, terra, lama... elementos brutos, sem muito processamento. Aquilo, de fato, dava um mangue, com a antena parabólica fincada, que somos nós, e as ideias que a gente levanta. (NUNES, Marco André. Mensagem de áudio enviada por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 23/05/2019)

Em *Caranguejo*, a relação entre o espaço cênico e o espectador é determinante. Durante o nosso pré-cesso, Marco começou a perceber que a nossa proximidade com o público potencializava o trabalho. Nessa perspectiva espacial, a experiência que seria compartilhada com o espectador se tornaria muito mais estreita, fazendo com que o espectador entrasse, de fato, dentro da cena. Assim foi feito. Com a proximidade, a visão do espectador, que não tem uma apreensão do “quadro geral”, seleciona permanentemente o acontecimento que quer ver. Mas essa escolha, por parte do espectador, não se dá unicamente pela cercania entre atores e espectadores, mas pela simultaneidade de eventos na cena. Por fim, o espectador “corta” e edita a sua própria obra. A localização espacial do espectador incide também na obra que ele assiste. Um dia um espectador pode assistir ao *Caranguejo* através de uma gaiola, e em outro através de um plástico transparente. “O espectador tem muitos enunciadores e decide qual quer seguir naquele instante, como na vida. Estamos permanentemente editando os nossos sentidos”, completa Marco.

Antes de continuarmos com o processo embrionário da nossa peça, gostaria de compartilhar aqui uma pequena parte do pensamento de Artaud, que está em total consonância com o teatro performativo de hoje, e com o nosso *Caranguejo*:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. [...] Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. [...] Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. [...] Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras.[...] Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. Uma forma dessa poesia no espaço – além daquela que pode ser criada com combinações de linhas, formas, cores, objetos em estado bruto, como acontece em todas as artes – pertence à linguagem através dos signos. [...] Essa linguagem que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa dá bem a ideia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada. (ARTAUD, 1993, pp. 31,32,33, 34 e 92)

Vamos voltar para a nossa embriologia. A partir das “multivozes” do Cosme e com o espaço cênico e elementos definidos¹⁴⁶, Marco e Pedro começaram a desenhar pequenas estruturas cênicas com as cenas levantadas. Dentre as cenas que foram trabalhadas e que não foram citadas posso acrescentar a cena do interrogatório¹⁴⁷, a do catador de caranguejos¹⁴⁸, e a minha cena da aula da professora-cientista¹⁴⁹. Nesse nosso quinto dia de trabalho, terminamos o ensaio com a sensação de estar montando o nosso “exoesqueleto”¹⁵⁰, isto é, uma espécie de esqueleto externo “trocável” que possibilitaria o crescimento do nosso *Caranguejo*. Tem uma

¹⁴⁶ O espaço cênico do *Caranguejo Overdrive* é composto por uma caixa de areia de 4 m x 2 m com 0,15 m de altura, 06 luminárias, uma gaiola, dois bancos, um *flip-chart*, um aquário, dois bancos e duas cadeiras. Ver painéis também.

¹⁴⁷ Atual quadro *Bem-vindo ao Brasil*. Dois oficiais interrogam o Cosme na sua chegada ao Brasil.

¹⁴⁸ Em contraposição a um olhar mais científico, o Marco e o Pedro pensaram em levar para a cena o olhar do catador de caranguejos. Felipe estabeleceu uma relação próxima com os caranguejos, chegando a criá-los no seu apartamento no Rio de Janeiro.

¹⁴⁹ Ambas as cenas conformam o atual quadro *Origem*. Apresentação da biologia e anatomia do caranguejo.

¹⁵⁰ Exoesqueleto: esqueleto externo resistente e flexível. O caranguejo faz a troca dele à medida que cresce. Essa troca chama-se muda ou ecdise.

frase do Speroni que resume, de alguma maneira, a nossa “rotina” de ensaio no nosso pré-cesso: “Nós, os atores, íamos para casa para pensar no dia seguinte; Pedro e Marco pensavam no dia que passou”.

Ainda na segunda fase embrionária, no sexto dia, encaminhamos o trabalho na perspectiva de compreender cênica e dramaturgicamente parte do estudo de mapeamento das nossas referências: a obra de construção do Canal do Mangue no Rio de Janeiro em 1857. Para isso, estava sendo pensada e construída a cena de um professor de geografia na voz do Speroni, com informações valiosas sobre a primeira obra de saneamento do mangue. Por outro lado, Pedro já tinha comentado comigo que estava pensando em criar uma puta paraguaia, que conheceria o Cosme no mangue do Rio de Janeiro, logo depois de voltar da guerra. Nesse exato momento, em simultaneidade com a cena do professor, nasceu a ideia do meu improviso sobre a história do Brasil, a respeito da qual discorrerei mais adiante em *Fuga para um fluxo improvisacional*.

Os últimos dias de trabalho para a apresentação do nosso “pré-cesso aberto” no Teatro Dulcina foram dedicados a estabelecer um diálogo com a música e a fortalecer a estrutura cênico-dramatúrgica, que já tinha uma sequência definida. Inicialmente foram experimentadas, dentro da estrutura, algumas músicas do Chico Science no intuito de visualizar a cena na sua totalidade. Depois de discutir com Pedro e Marco algumas questões relativas à importância da música como elemento fundamental na construção da poética do nosso *Caranguejo*, o nosso diretor musical, Felipe Storino, assistiu a alguns ensaios (talvez dois) e partiu para a composição. Ainda tivemos um encontro na casa do Mauricio para ouvir a música composta para a peça, a canção original, e ensaiar os textos da guerra falados pelos atores. Sobre a relação da palavra com a música, especificamente nessa cena, vou me aprofundar no subcapítulo *Esculpir a palavra no espaço*.

Para o desenvolvimento embrionário *overdrive* do nosso *Caranguejo* estivemos encapsulados durante dez dias dentro de uma sala de ensaio arriscando e experimentando. Nessa etapa tive a nítida percepção da potência do nosso trabalho, sensação que foi confirmada quando tivemos os primeiros olhares de fora. Em um debate após pré-cesso, um espectador disse que não podia imaginar como seria esse pré-cesso depois que se tornasse um espetáculo, tendo em vista que a força da nossa poética residia justamente no caos, crueza, sujeira e na transitoriedade do “vir-a-ser” *Caranguejo*.

Tive a claríssima certeza de que havíamos construído [...] um esboço de linguagem muito potente e que a partir desse momento teríamos que nos precipitar sobre ele. Aquilo que fora feito como pesquisa para ser transformado em um futuro espetáculo, corporificava o nosso projeto, o meu objeto de estudo. Entender, complexificar e refinar o que havia brotado tão espontaneamente se tornou uma missão incontornável. (NUNES, Marco André. In: KOSOVSKI, Pedro. 2016, p. 12).

Após as duas apresentações do nosso pré-cesso, fizemos uma pausa de nove meses e voltamos para a sala de ensaio, onde permanecemos durante dois meses retrabalhando o material levantado inicialmente, além de criar algumas cenas, como é o caso dos quadros *Fome de quê*, *Cavar* e *Morrer*.

3.3 ESCULPIR A PALAVRA NO ESPAÇO



Carolina Virgüez

Relendo o prefácio do livro do texto de *Caranguejo Overdrive*, escrito pelo Pedro e Marco, gostaria de abordar duas questões apontadas por eles que jogam luz na partilha deste

inventário. A primeira, na qual vou me apoiar, refere-se à pergunta que o próprio Pedro se faz no que concerne à escrita do texto em questão. Seria uma “escrita insuficiente”? Uma escrita que corre junto com o olhar polissêmico do coletivo de artistas que compõem o nosso *Caranguejo*? Uma escrita que *vem depois*?

Essa escrita [...] será condenada a ser sempre uma escrita que *vem depois*? Depois de um caldeirão cênico transbordante de presenças, sonoridade e espaços. Será que é uma escrita insuficiente? Uma escrita que não dá conta? Como traduzir experiências que resvalam nos limites da linguagem para o bom e velho papel? [...] A insuficiência não é propriamente uma carência. [...] A insuficiência traz em si a abertura, o potencial de futuras percepções e infinitas possibilidades [...]. (KOSOVSKI, 2016, pp. 7 e 8)

Durante o caminhar da escrita deste inventário tenho tentado acessar a minha memória, junto com a dos artistas compositores desta obra, na tentativa de resgatar tudo o que nos moveu e move, que fez e faz parte desse “laboratório alquímico”¹⁵¹ onde convergem potências, presenças e sonoridades nesse nosso *devir Caranguejo*. Evidentemente, ao fazê-lo, tropeço na questão do tempo. A partilha em processo move-se em várias direções, assim como o caranguejo: algumas vezes para trás, outras para os lados e, um pouco mais devagar, para frente. *Caranguejo* continua se movendo e está, agora e ainda, em processo permanente. Sendo assim, e à luz da reflexão do Pedro, me lanço nessa aventura de tentar escrever sobre algo que ainda está sendo, que já passou, que ainda virá e que é invisível. Uma partilha feita de lacunas, tempos invertidos e que “*vem depois*”.

Ao tentar escrever sobre a partilha do intangível, me deparei com mais uma dificuldade. Como escrever sobre o inaudível? Inaudível porque esta partilha escrita não contempla a escuta. Da mesma maneira, não disponho de uma partitura que possa dar pistas do que é ouvido na cena. Mesmo que eu dispusesse de uma, o que se escuta na cena vai além de qualquer partitura. Como trazer o som da guerra, da lama eletrificada, e da transformação do homem em caranguejo? Posso compartilhar aqui partes do texto, mas nada dará conta do acontecimento teatral. Evoco então as palavras do Marco, sobre as quais também me apoiarei, na tentativa de que alguma partícula sonora possa ser ouvida neste inventário. Eis parte do texto do prefácio do Marco:

¹⁵¹ KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*, 2016, p. 14.

As palavras, escritas originalmente para serem faladas e ouvidas, aqui no papel poderão ganhar outras dimensões. Estão no silêncio do espaço privado, sem contato com os *performers* que deram a elas voz, desenho e forma; longe da potência do som, da terra, da lama, dos caranguejos. (NUNES, Marco André. In: KOSOVSKI, 2016, p. 9)

Neste subcapítulo vou me debruçar na palavra emitida na cena da guerra, isto é, nos caminhos da qualidade do som emitido pelo meu corpo em uma narrativa que traz imagens da carnificina no campo de batalha. Com o “Eu” do Cosme fragmentado em três vozes (me refiro unicamente à parte vocal), o ponto de vista do personagem em questão também foi ampliado. Cada ator, portanto, traz a sua guerra, a sua morte.

A localização espacial de cada um dos corpos que conformam o “Eu” do Cosme nessa cena foi definida por Marco da seguinte maneira: Matheus, em primeiro plano, no meio da baia; Alex, fora da baia, em pé na extremidade direita (frontal); e eu sentada, também fora da baia, em um banco alto, de perfil para o público. Tanto Alex quanto eu temos a voz ampliada com microfones.

Com timbres, idades, sexos, pontos de vista, planos e localizações espaciais diferentes, nós, Alex, Matheus e eu, começamos a construir a nossa composição sonora. A altura e posição na qual eu estava (sentada em um banco alto e em uma das quinas da baia) me deu uma abrangência no campo visual que eu não tinha experimentado. Em *Caranguejo*, o que nós vemos, da mesma maneira que o público, são recortes de imagens. Isso ocorre, principalmente, pela simultaneidade de acontecimentos que ocorrem na cena. A sonoridade (música, texto, pausas e silêncios), diferentemente do alcance do campo da visão, atravessa todos os espaços e corpos, e no nosso *Caranguejo* funciona também como “liga” entre os elementos que compõem a cena, deixando de ser, a meu ver, apenas uma camada da narrativa. Ela opera, também, como dramaturgia, isto é, entretecendo o tecido que envolve as imagens visuais e as da palavra, e derrubando as possíveis fronteiras entre elas.

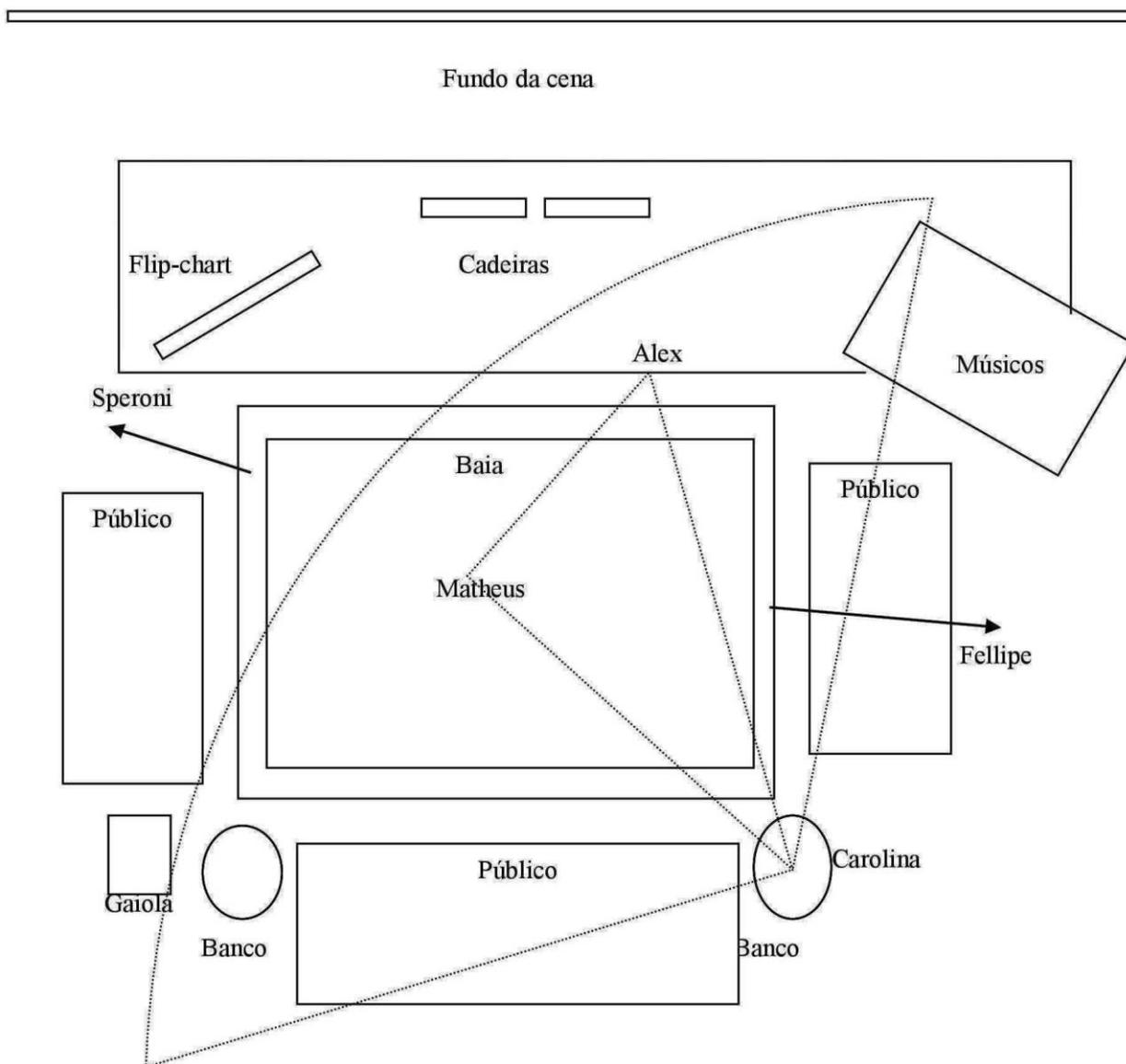
Geometria da cena: Cinco atores e três músicos. No espaço retangular superior e à direita estão os músicos. Fellipe e Speroni, que correm compassadamente, no sentido anti-horário, do lado de fora da baia, que também é um espaço retangular. A corrida é precisa. Matheus está dentro da baia em um plano baixo: corpo e voz do Cosme. Alex está, em pé, em um plano médio, com o seu microfone, na mesma localização em que abre a peça; e eu, estou sentada em um banco em um plano alto. Marco desenhou o espaço com rigor geométrico:

linhas, formas e trajetos bem definidos. Alex está estático e eu também. Tanto os músicos quanto os outros atores fluem em um movimento contínuo, lento e ascendente. Há um diálogo permanente entre a composição musical, a palavra e o corpo dos atores. Precisamos potencializar a escuta. É ela que vai desenhar a cena com o mesmo rigor do Marco. De cima do banco, em uma panorâmica, vejo a cena e percebo com clareza o desenho dos corpos no espaço que Marco propõe. É uma máquina em funcionamento. Meu ângulo de visão compreende, por assim dizer, a totalidade do jogo. Vejo a cena na totalidade, escuto a cena na totalidade, percepção do público na totalidade. Estou em um ponto fixo, e à minha volta um furacão que me arrebatava. “Um passo à frente você não está mais no mesmo lugar”.¹⁵²



Matheus Macena

¹⁵² Frase retirada da música *Um passeio no mundo livre*, de Chico Science & Nação Zumbi. A referida frase entrou também no texto da peça, na cena da guerra.



Planta baixa do espaço cênico/instalação de Marco André Nunes

**Triângulo:* Meu ponto de vista espacial (compreende os atores que conformamos o “Eu” do Cosme).

**Leque:* Meu ponto de vista espacial que abrange a cena, todos os atores, o público, os músicos e a gaiola com caranguejos.

O plano alto e fixo, a abrangência no campo visual de todos os componentes da cena (180 graus) e a música foram me dando pistas. Estando em um plano alto, tendo à minha frente e no plano baixo parte do “meu Eu” corporificado no Matheus, e em um plano médio, outra parte do “meu Eu” na voz e no timbre do Alex, a minha narração do acontecimento da

guerra adquiriu um tom mais distanciado. Mesmo sendo narrado na primeira pessoa, a sensação que eu tinha era a de, ao mesmo tempo, habitar, observar e ser testemunha do Cosme. Com isso, a minha voz começou a transitar em diferentes tempos. Em que tempo estou? Em que espaço estou? Qual é o tom dessa narração quase épica? Comecei a pensar no tom.

Quando tive o primeiro contato com a música, isto é, quando comecei a conhecê-la, decidi dar um passo atrás. Não queria impor uma musicalidade à palavra, sem antes escutar a composição. Escutar. O primeiro afeto produzido pela música e a palavra me levou a procurar um tom grave que, a meu ver, trazia a densidade necessária à cena. Na sequência comecei a pesquisar como poderia fazer para que a narração tivesse a “qualidade” de uma voz longínqua, uma voz que desse a sensação de ter atravessado o tempo. Uma das possibilidades era alongar um pouco as palavras na tentativa de produzir algo semelhante ao eco. Há poucos dias, conversei com Pedro Leal Davi, baixista do nosso *Caranguejo* sobre a música dessa cena:

Basicamente temos um tema musical modal curto de oito compassos que vai se repetindo. Ao mesmo tempo tem um *looping* eletrônico, que é o primeiro que entra, como um relógio. Temos uma frase musical que vamos repetindo. Nós vamos criando em cima dessa frase harmonicamente e colocando novas notas e adensando essa textura, e fazemos isso de maneira muito livre. Usamos recursos de improviso: sons, barulhos, ruídos. Vai até o máximo e cai para o zero. Vamos trabalhando o espectro sonoro da peça. Vejo tudo como música: a voz de vocês está junto. Nós vamos criando adensamentos, tirando e colocando camadas de acordo com a voz de vocês. A peça vai numa frequência grave. Vamos trabalhando esse adensamento muito delicadamente, até que o relógio se quebra, “a máquina acelera” e se parte. Há uma explosão. Nós, como músicos, temos que segurar esse momento porque senão ficamos sem energia para ir para outro lugar. Nós desmontamos totalmente e tocamos o instrumento de uma maneira mais livre, esquecendo que tem um ritmo ali, marcando. Vamos para outros ritmos. Nós vamos esgotando os recursos, a peça interrompe e cai no silêncio. (DAVI, Pedro. Mensagem de áudio enviada por *Whatsapp*. Rio de Janeiro, 14/05/2019)

A música do *Caranguejo* traz um tema, ou frase musical, que se repete, como se fosse, a meu ver, um mantra. Nas práticas meditativas, a repetição de um mantra expande a consciência e abre a porta para a percepção de outro estado. Em um ponto fixo e estático, com a visão panorâmica da cena, em conexão com a palavra e a música, comecei a improvisar um jogo entre o acento tônico da palavra e a música: a ideia era que a tonicidade da palavra caísse no tempo forte da música. Depois comecei a mudar as regras do jogo, colocando a tonicidade da palavra nos contratempos. No decorrer da temporada, quer dizer, no nosso permanente *work in progress*, passei a “jogar” com as duas regras ao mesmo tempo sem determinar

previamente qual das regras ia adotar, isto com o objetivo de não cristalizar numa forma. Até hoje estou experimentando como criar um estranhamento que dê conta do deslocamento de tempo e de espaço de um Cosme que continua atravessando por guerras desde tempos distantes.

Assim, em meio ao *leitmotiv* do nosso *Caranguejo*, à explosão da guitarra, baixo e bateria, às imagens visuais e as da palavra no corpo e na voz dos atores, à partitura do Matheus, ao vocal do Alex, à precisão do Speroni e à corrida *overdrive* do Fellipe instauramos o nosso espaço da guerra. Em uma cena multifacetada e de forte caráter imagético desenhada por Marco, chegamos ao limite dos nossos corpos, vozes e instrumentos. Corpos que esculpem no ar a poesia do Pedro. E morrem.

3.4 NA IMINÊNCIA DE SUCUMBIR

Vamos voltar para o sexto dia, isto é, para a segunda fase do desenvolvimento embrionário do nosso *Caranguejo*. Pedro estava trabalhando nesse momento na perspectiva de confrontar duas narrativas em tempos diferentes: a Guerra do Paraguai e a urbanização no Rio de Janeiro. Inicialmente, com o texto introdutório escrito, começamos a arriscar os primeiros passos na cena em que Cosme da Silva, no corpo do Matheus, volta da guerra e chega ao seu lugar de origem: o mangue do Rio de Janeiro. Ali, na atual Praça 11, nesse mesmo espaço onde foi sequestrado pelo exército brasileiro, Cosme vai à procura do seu habitat para saciar a fome, e entra em estado de choque ao reconhecer que esse espaço não existe mais.

Perambulando pelo local, tentando se equilibrar em um solo de concreto, um solo duro, seco, rígido e não maleável, Cosme se depara com um “ex-habitat” sem raízes, sem caranguejos, com temperatura, luminosidade, sonoridade e cheiros diferentes. Ali, nesse espaço estrangeiro para ele, Cosme encontra uma prostituta paraguaia raptada na guerra e trazida ao Rio de Janeiro por um militar brasileiro. A prostituta, órfã da família assassinada pelo mesmo militar, e sem condições de sobreviver, encontra seu sustento se prostituindo junto a outras estrangeiras na área que outrora tinha sido o mangue do Cosme. Impossibilitado de pagar pelo trabalho da prostituta, tendo a fome como a sua urgência principal, e sendo bombardeado pela guerra das obras que aterravam o mangue aniquilando violentamente a

memória da cidade do Rio de Janeiro, Cosme aceita a proposta da prostituta: um *city-tour* grátis pela atual Avenida Presidente Vargas, onde o mangue de São Diogo foi **enterrado**¹⁵³.

Paralelamente, como disse anteriormente, estava sendo construída a cena do professor de geografia, que apresentava dados importantes sobre a história do Mangue de São Diogo e o impacto ambiental e social causado pelo projeto da construção do canal. Depois de apresentarmos o nosso “pré-cesso aberto” foi repensado o personagem do professor, que passou a ser um operário-escravo das obras do canal. Atualmente, nessa cena, o operário-escravo em questão realiza um motim para denunciar, entre outras coisas, o desvio de verbas assim como as concessões públicas questionáveis para a realização autoritária do referido projeto.

Dias antes, conversando com Pedro e Marco sobre conceitos de polifonia e simultaneidade na cena e sobre o nosso desejo de abrirmos espaço para essa experimentação, me lembrei que no início de 2014, no XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, eu tinha assistido à uma peça argentina, *Cineastas*, dirigida por Mariano Pensotti. O cenário era um módulo dividido em dois planos: no plano inferior os personagens, cineastas, falavam sobre os seus projetos fílmicos e no superior, concomitantemente, esses projetos ganhavam vida. *Cineastas* me despertou um interesse no que se refere à linguagem cênica adotada, a começar pela solução do espaço cênico: esses planos representavam, a meu ver, o lugar da linguagem articulada e o lugar das imagens. A relação desses dois espaços (uma caixa sobre a outra) em um único espaço operava de maneira simultânea (corpos, sons, imagens, palavras), como acontece na vida: uma polifonia de sons, formas, memória, ficção, realidade, tudo comprimido nessa caixa. A potência da compressão exercida pelos afetos, pela energia pulsante e tudo o que ela continha vazava para fora da caixa, fazendo um elo com o espectador, em um circuito de retroalimentação. A sobreposição de sons, palavras e imagens não interferia na “compreensão” por parte do público, que juntava os fragmentos que lhe chegavam e “organizava” a sua própria narrativa.

Fiz questão de abrir uma janela, a janela da memória, porque tanto na construção da cena, quanto no momento de compartilhar a experiência com o espectador (essa experiência também é uma construção), me vejo atravessada por fragmentos da memória, imagens e

¹⁵³ Grifo do autor.

pensamentos. Do mesmo modo, na sala de ensaio, diante do estudo, composição ou improvisação de uma cena ou cena performática, simultaneamente estou acessando as referências do trabalho, a linguagem cênica que estamos pesquisando, a relação com o espaço cênico, com o outro, comigo e, evidentemente, com os espectadores (que nesse momento são os nossos parceiros de trabalho).

Retornando à cena em questão, inicialmente tínhamos um desafio: construir em simultaneidade duas cenas no mesmo espaço cênico e em tempos diferentes. Por um lado tínhamos a cena do professor de geografia, e por outro a cena “*pré-city-tour*” da puta e do Cosme. Conversando com Speroni recentemente, ele me lembrou que a primeira ideia era que, enquanto eu/puta realizava o *city-tour*, o professor/Speroni ia mostrando concomitantemente os lugares da cidade. Partimos para a cena com essas coordenadas.

Assim, em um primeiro momento, enquanto o professor dava a sua aula, o Cosme e eu/puta dançávamos ao som de uma canção cantada por mim¹⁵⁴. Nesse momento o Marco lançou uma provocação e solicitou que, na perspectiva de experimentar na cena uma textura polifônica vocal, eu improvisasse alguma coisa. Naquele momento senti o impulso de estabelecer não um diálogo com o Speroni/professor que trazia dados sobre o projeto autoritário da realização das obras do canal, e sim com a cena propriamente dita. O que quero dizer é que a minha intenção não foi dialogar com o professor, mas com a história do Brasil que estava sendo contada. Evidentemente que, naquele momento, não tive clareza dessa intenção. O que ocorreu foi que acionei a minha escuta numa potência máxima: eu estava disponível para escutar. Enquanto eu cantava no ouvido do Matheus ouvia a história do Brasil do século XIX. Ao ser provocada por Marco e na iminência de sucumbir ali mesmo, pensei: eu não sei nada sobre esse período da história do Brasil, mas eu sei da história do Brasil que vivi, a que está na memória do meu corpo.

¹⁵⁴ A primeira canção que me veio à cabeça foi “*Aquello ojos verdes*”, composta pelos cubanos Adolfo Utrera e Nilo Menéndez em 1929. Ouvi muito essa canção na minha infância na voz de Nat King Cole, cantor norte-americano. Sempre me causou curiosidade ouvir algo “tão nosso” na voz de um estrangeiro. Mas a escolha não partiu desse pensamento, ela simplesmente “aconteceu” na hora que o Marco solicitou que eu cantasse algo. Ver mais: <<https://www.youtube.com/watch?v=OuqrTu92Nv4>>.



Eduardo Speroni

4. FUGA PARA UM FLUXO IMPROVISACIONAL (INCONCLUSIVO)

Fuga: composição polifônica, escrita em estilo contrapontístico. Ponto de fuga: “ponto localizado na linha do horizonte, pra onde todas as linhas paralelas convergem, quando vistas em perspectiva”¹⁵⁵. Rota de fuga: “Trajeto a ser seguido no caso de necessidade urgente de evacuação de um local em função de incêndio, desabamentos ou outros casos de emergência”¹⁵⁶. Fuga da representação. Eis a minha fuga:

Fui atravessada por fluxos de energia: por um lado, os fluxos provenientes das minhas memórias, impressões e marcas deixadas pela história do Brasil e pela minha história, que se “manifestavam” no meu corpo e explodiam para a cena. Por outro lado, fluxos advindos da cena contaminavam meu corpo, a minha memória de outrora, e a daquele momento. O cruzamento desses fluxos abriu uma pequena fresta de liberdade, vácuo que hoje poderia chamar de “momento da criação”, um pequeno infinito espaço de tempo que abre um mar de possibilidades que se retroalimentam. Paradoxalmente, percebia duas forças: a sensação de domínio, mas não de controle, algo parecido ao “ponto de equilíbrio virtual” de um bailarino, “um ponto zero de esforço”, nas palavras de José Gil¹⁵⁷. Vetores de energia nascendo do meu corpo para outros corpos e recebendo energia de outros corpos. Corpos dos atores, do espaço, da areia, terra presente. O corpo como lugar de início, de passagem, de troca. Sensação de me reinstalar no meu corpo e de recapturar a memória como se até aquele momento as marcas, sensações, a minha história tivessem existido em lugares separados e lacrados, e passassem então a circular livremente sem obstáculos. “Um corpo afetivo, intensivo e anarquista que só comporta polos, zonas, limiares”¹⁵⁸. É assim que Deleuze chama o Corpo sem Órgãos de Artaud. Talvez seja a ideia que chega mais perto dessa sensação, embora eu reconheça que estou engatinhando. Não se pode querer tanto. O teatro atravessa séculos, pessoas, espaços, e eu aqui inebriada com uma partícula de sensação que me dá a ideia do que o teatro é capaz, do que um Corpo sem Órgãos seria capaz. Vou me agarrando a essa sensação como um caranguejo que saiu por um instante da toca para ver a luz. Recortes de luz. Quem está

¹⁵⁵ Ver mais: <http://www.sobrearte.com.br/desenho/perspectiva/elementos_da_perspectiva.php>. Acesso em 17/05/2019.

¹⁵⁶ <<http://www.sinartlux.com.br/rota-fuga.php>>. Acesso em 17/05/2019.

¹⁵⁷ Ver: GIL, 2009, p. 25.

¹⁵⁸ Ver: DELEUZE, 1997, p. 148.

falando agora? É sempre Carolina. Não tem personagem. Não há construção de personagem. Mas a ideia é que eu seja uma puta paraguaia. A voz que vai saindo do meu corpo não tem uma estrutura estável, ela vai fluindo com diferentes tons e texturas que vão oscilando permanentemente. Meu corpo começa a fluir sem coerência, sem a integridade de um personagem, se move em ressonância aos estados mutantes, aos fluxos variantes. Não há estabilidade, não há psicologia do personagem. O que há, o que se manifesta é apenas uma ideia. A ideia de uma puta? Todas as putas? Todas as estrangeiras arrancadas do seu lugar? Eu arrancada da cena e olhando de dentro e de fora? Espaço intermediário. Assim como fazemos os tradutores: uma reescrita de dentro e de fora. Sou estrangeira, nasci na Colômbia. Dois estrangeiros no mangue. Cosme e eu. Exilados. Matheus e eu. Cosme é retirado do seu espaço e quando volta da guerra não existe mais esse espaço¹⁵⁹. A mãe pátria não o reconhece mais, como acontece com o personagem Yan da peça *Malentendido* de Camus¹⁶⁰. Yan volta para visitar a mãe depois que a guerra acaba. A mãe não o reconhece mais e assassina o seu filho. Um mal-entendido. Só o reconhece depois de morto, e diz: “Quando uma mãe não reconhece mais o seu filho, está na hora de morrer”. A mãe se suicida, se joga no rio. Teria sido tudo mais simples, diz Camus. Bastava que ele dissesse “Eu sou o seu filho”, bastava que ela o reconhecesse, e a tragédia teria sido evitada. Mãe e filho morrem. Me pergunto hoje se nesse imprevisto é a puta que fala com Cosme ou se é história do Brasil que fala com a fome, se sou eu falando com Matheus. Quem está falando e com quem? Em que espaço estamos? Um mangue enterrado sob concreto. Uma avenida por cima do mangue. Essa avenida é testemunha dos fatos históricos e políticos do país. O espaço cênico é um retângulo fechado. Somos e estamos reféns. Em contraposição: a liberdade. Liberdade artística também. A poética do mangue também. Caranguejo também. Atriz e *performer* também. O mangue é o encontro dos rios com o oceano. É o encontro entre a terra e o mar. É um lugar “entre”. Seu solo é maleável, lodoso, e por isso as plantas não conseguem se fixar. Não estamos em terreno fixo e não há, portanto, fixação. As plantas têm que se adaptar. Não fixar, mas perceber as marés. Espaço ambíguo, paradoxal. Tudo é variável no mangue, há uma interação constante. Cadeia alimentar. Ciclo do caranguejo. Ritual canibal. Apetite antropofágico.

¹⁵⁹ Referência à crítica de *Caranguejo Overdrive* no blog do teatro Teatro em Cena, por Leonardo Torres. Ver mais: <<http://teatroemcena.com.br/home/critica-caranguejo-overdrive-teatro-serrador/>>. Acesso em 27/06/2019.

¹⁶⁰ Escrita em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, é uma das peças mais célebres de Albert Camus, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura.

Retroalimentação. Canibais. Essa peça já fiz amanhã¹⁶¹: *Guanabara Canibal*. Tempos invertidos, narrativas confrontadas como diz Pedro, Pedro Kosovski. Essa escrita não é a memória do ontem, é a memória mutável do ontem com o meu olhar de hoje, com o olhar dos meus parceiros de cena, com tudo o que li, estudei, pensei, com todas as aulas que tive, os professores, a minha orientadora, a banca. Vou retomar o espaço, meu espaço da memória. Estou na iminência do risco, vou sucumbir, vou morrer. O Marco me pediu que improvisasse alguma coisa. Nesse ensaio vamos tentar pensar cenicamente a simultaneidade. Meu corpo está a cinco centímetros de uma caixa com areia, aliás, uma fita crepe que demarca o espaço do que será a futura caixa com areia. Matheus e eu dançando nas bordas, Speroni dentro da fita crepe com a sua explanação do século XIX. Estando fora da fita da demarcação consigo ver o espaço cênico central. Matheus e eu estamos no satélite, circundando em torno dele. Em que tempo estamos? Tempo daquele hoje: uma fita crepe do que ainda vai ser, ou seja, há uma visão de um futuro próximo, um futuro concreto. Isso vai acontecer: vai ter uma caixa. Tempo do ontem do Speroni, não do Speroni, mas das palavras que o Speroni está trazendo, que são as palavras de um ponto de vista da história do Brasil do século XIX, mas que para o professor de Geografia é um tempo presente. Eu também estou no século XIX porque foi nesse século que chamei o Matheus/Cosme para dar uma volta, para fazer um *city-tour* pela cidade. Mas não tenho repertório no meu arquivo¹⁶² para improvisar a partir da memória histórica daquele tempo, então acesso a minha memória de ontem, memória dos fatos políticos de ontem, isto é, a partir de 1980, época da ditadura do Figueiredo, momento em que cheguei ao Brasil, momento do meu nascimento no Brasil. Então, projeto essa memória em um espaço cênico ficcional: uma fita crepe, que será uma caixa, que será o mangue, que será o mangue enterrado sob a Avenida Presidente Vargas. Mas não é totalmente ficcional porque, de fato, a fita crepe sairá, o caixa existirá, o mangue existe, a Avenida Presidente Vargas existe, a história social, política e ambiental do Brasil está aí com os desdobramentos do hoje, seu DNA está impresso no hoje, no espaço paradoxal da riqueza e da fome de hoje, nos nossos corpos e nos corpos dos futuros espectadores. Pedro diz sempre que não é uma peça-documento, mas que se utiliza do documento para a ficção. A fome não é um documento, como diz o Marco, mas as causas são, as guerras são, a guerra *contra* o Paraguai foi. O romance biográfico do Josué é meio bio, meio ficção, mas os estragos ambientais são reais, a

¹⁶¹ Frase retirada do personagem Johnny Carter no conto *O perseguidor*, de Julio Cortázar. Johnny é um “perseguidor”, que busca uma realidade “além do tempo real”. O tempo é um dos temas principais do conto. Ver nota de rodapé N° 132.

¹⁶² Alusão ao livro “O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas, de Diana Taylor.

fome é real, a fome do mundo é real, a colonização e a subsequente relação de poder está no DNA do nosso corpo. Chico Science quer dar voz aos silenciados e eu estou aqui diante desse pedido do Marco: “Improvisa alguma coisa”. Sou engolida pelo mangue, por esse espaço que se abre, por essa rasgadura. Essa peça, *Abril*, já fiz amanhã. Fresta: metáfora polissêmica. A cicatriz é o espaço das possibilidades e também é o espaço dos silenciados, dos excluídos, da ausência, do que não se quer ver, do que não querem ver. Todas essas peças que fiz ontem e amanhã somam ausências: *Susuné*¹⁶³, *Guerrilheiras*¹⁶⁴, *Abril*, *Guanabara* e *Corpos Opacos*¹⁶⁵. “Improvisa alguma coisa”: Avenida Presidente Vargas, Palanque, Igreja da Candelária, Diretas Já. Tempos mesclados: Atentado no Riocentro, Lei da anistia, Volta do exílio, Ditadura, AI-5, Guerrilha do Araguaia, Tortura, Brasil: ame-o ou deixe-o, Copa do Mundo no México, Médici, Geisel, até ir chegando no tiro do Getúlio Vargas no Palácio do Catete. Mas eu não vivia aqui nesse momento, aliás, ainda nem vivia, mas esse tiro está na memória do meu corpo como se eu fosse brasileira, como se o tiro também estivesse no meu DNA, Uruguai campeão da Copa do Mundo no Maracanã: *El Maracanazo*. E vem mais: construção de Brasília, JK. Mas isso não ocorreu aqui, na Avenida Presidente Vargas, e mesmo assim passou pelo meu fluxo de memória. Tudo vai desembocar na Presidente Vargas, no Mangue de São Diogo que está enterrado ali. Tudo vai chegar aos comícios na Igreja da Candelária, ao Monumento em homenagem ao Zumbi na Praça 11 – que é só uma cabeça, ao “Edifício Balança mas não cai”, na Marques de Sapucaí, à fábrica da Brahma, ao Sambódromo do Brizola, ao desfile da beija Flor de Nilópolis em 1989: “Ratos e urubus larguem a minha fantasia”. Desfilei na ala do “Banquete” pedindo comida para o público dos camarotes. A fome presente. Mendigos presentes. A Comlurb lavando o público da miséria, e o Cristo coberto por um plástico preto censurado pela Arquidiocese: “Mesmo proibido olhai por nós”. O improvisado foi acontecendo. O Marco disse: “Continua”. Acessei o meu corpo e

¹⁶³ *Susuné contos de mulheres negras* (2011), peça de teatro (autoficção) que idealizei a partir de contos afrocolombianos. Direção de Antonio Karnewale com dramaturgia de Emanuel Aragão. Cenário e figurino: Marcelo Marques e Luz de Renato Machado. Estreou no Teatro Poeira e, a seguir, fez temporada no Centro Cultural da Justiça Federal.

¹⁶⁴ *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos* (2015), peça sobre as mulheres desaparecidas na Guerrilha do Araguaia, projeto de Gabriela Carneiro da Cunha, com direção de Georgette Fadel e dramaturgia de Grace Passô. Cenário: Aurora dos Campos; Luz: Tomás Ribas; Direção audiovisual: Eryk Rocha; Atrizes: Daniela Carmona, Fernanda Haucke, Gabriela Carneiro da Cunha, Mafalda Pequenino, Sara Antunes e Carolina Virgüez.

¹⁶⁵ *Corpos Opacos*: (2018), projeto em parceria com Sara Antunes, a partir de pinturas de retratos de freiras mortas, que viveram enclausuradas entre os séculos XVII e XIX em Bogotá, Colômbia. Direção: Yara de Novaes; Cenário e figurino: Márcio Medina; Luz: Wagner Antonio; Direção Musical: Natália Mallo; Direção de movimento: Ana Paula López e Yara de Novaes; Assistente de direção: Ana Paula Lopez.

voz dos anos 80, quando nasci no Brasil. Eu nem falava português. A puta era paraguaia. Estava improvisando em espanhol. Marco pediu para falar em espanhol. Quem estava falando ali? Eu, a puta paraguaia, a minha memória, ou a história do Brasil? Será que quem está falando é a história do Brasil com o meu corpo, a minha memória, e um ponto de vista que se desloca, ora para a puta, ora para mim? Talvez o que opera ali é o deslocamento constante e ininterrupto. Deslocamento do corpo, da voz, da memória, do espaço da história, da puta e meu. Há apenas pontos transitórios de fixação e nesses pontos respiro, como as raízes do mangue que buscam o ar para respirar, que pulam para fora. Estou pulando para fora, estou pulando para dentro. Uma raiz que tenta se afundar mais na lama e outra que procura ar. Estou emitindo sons, palavras, frases, ideias em espanhol como quando cheguei ao Brasil em 1980. Ninguém vai entender nada em espanhol. Preciso colocar o meu corpo a serviço do improviso, assim como quando comecei a ser atriz em português. Preciso do corpo para poder me expressar em outra língua: Decroux, Lecoq, máscaras: uma segunda pele, a menor máscara do mundo: o nariz de *clown*. “Continua”, diz o Marco. Memória mutável de ontem com o olhar de hoje. Fluxos transitórios e alguns pontos de fixação. Os pontos fixos são os fatos históricos? E o que não se vê? Subpartitura. Lado B da partitura? Não exatamente, não há controle. São fontes subterrâneas que, aos poucos, “atravessam a lama para chegar à superfície”, diz Peter Brook, e que se “manifestam apenas através do espírito e do corpo do espectador”, completa Pavis. Do espectador. Eu mudo, a história muda, e o espectador muda momento a momento. Onde vou me apoiar? Quais são as minhas âncoras? No entanto, tenho a sensação de que algo permanece e me joga na cena com essa sensação, e também com aquilo que escapa. E com o Acaso. E com a história do Brasil, que muda a cada instante. Como nós. Esse é o jogo. Para cada momento que julgo um ponto fixo, uso uma máscara, seja ela qual for, vocal, corporal. Visto técnicas diferentes e vou incessantemente, durante o improviso, jogando tudo fora: máscaras, técnica, tonalidades, alturas. Jogando com o que acumulei nesses quase 45 anos de teatro. Tudo ali, diante de mim, diante do espectador. Vou mudando, assim como o caranguejo, de exoesqueleto: quando um não serve mais, joga fora e construo outro. Mas, entre o jogar fora e construir outro há um espaço, aquele espaço em que o corpo do caranguejo está frágil, sem carapaça, sem exoesqueleto, aquele momento em que a fragilidade está completamente exposta. Esse é o lugar onde tudo pode acontecer, é o lugar do risco, do medo, do fracasso, da morte. Borges diz que o fato estético é talvez a “iminência de uma revelação que não se produz”¹⁶⁶. Vale a pena o risco. Estar na iminência do risco. “Não

¹⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Volume 2. Otras inquisiciones. La Muralla y los libros.** Buenos

se trata de composição de personagem, mas de decomposição da pessoa... A verdadeira carne do ator é que deve aparecer” diz Novarina¹⁶⁷. Estou falando há mais de quinze minutos numa velocidade máxima. *Overdrive*. O tempo é elástico. Um século cabe em 15 minutos. “Quanto mais rápido, melhor”, diz Marco. Preciso soltar o ar residual e começar tudo de novo, no limite, na potência máxima. O texto do Speroni e o meu improviso começam a habitar o mesmo espaço. Marco deixa. Aos poucos, nas frestas do texto dele, percebemos aonde, e de que maneira posso entrar. Do mesmo modo o Speroni: nas pequenas aberturas ele vai sentindo aonde pode entrar. Marco regendo, escutando, equalizando. Matheus/Cosme comigo. É para ele que eu conto. Não é um improviso para o público, não é aberto. Mas também não é fechado. Variáveis, variáveis, variáveis. Cenas simultâneas em tempos diferentes e no mesmo espaço cênico. Simultaneidade e polifonia. Um improviso que nunca termina, que escapa pelos buracos dentro do mangue. Como a vida.

Aires: Emecé Editores, 1996, p. 13.

¹⁶⁷ NOVARINA, 2009, p. 23.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto. **Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação**. Artigo publicado nos Cadernos da ELT, número 2, revista de reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André, junho 2004. Disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_%5B24544%5D.pdf>. Acesso em 07/09/2017.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro: o Topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=qusJVjR6vE8C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 22/04/2018.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago**. Revista de Antropofagia, São Paulo: [s.n.] 1928-1929. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/sergioalcides/manifestoantropofago.pdf>. Acesso em: 22/04/2018.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**; tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AVILA PEREZ, Ana Carolina. In: **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Organização: Marta Isaacsson, Clóvis Dias Massa, Mirna Spritzer e Suzane Weber da Silva, pela Associação Brasileira de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, no VII Congresso da ABRACE em outubro de 2012. Porto Alegre: Editora AGE, 2013. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/5_tempos_de_memoria.pdf>. Acesso em 23/02/2018.

AVILA SMALL, Daniele. **Identidade**. Revista Questão de Crítica, Vol. I, nº 7, 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/09/identidade/#more-481>>. Acesso em 02/03/2018.

AYOLA, Maria. Disponível em: <<http://maria-ayola.blogspot.com.br/>>. Acesso em 06/02/2018, tradução nossa.

BAL, Mieke. **De lo que no se puede hablar: El arte político de Doris Salcedo**. Traducción de Marcelo Cohen al cuidado de Miguel Ángel Hernández y Leticia Bernal. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2014.

BARCELOS, Mariana. **Crítica Caranguejo Overdrive**. Revista Questão de Crítica. Vol. VIII, nº 65, agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/caranguejo-overdrive/>>. Acesso: 09/04/2019.

BETANCOURT, Ingrid. **La rabia en el corazón**. Bogotá: Grijalbo, 2001.

_____. **Coração Enfurecido**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro; Objetiva, 2001.

_____. **Cartas à mãe direto do inferno**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BIBLIA SAGRADA. **Bíblia On Line**. Nova Tradução na Linguagem de hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2009. 1120p. Ver: <<http://biblia.com.br/nova-traducao-linguagem-hoje/juizes/jz-capitulo-12/>>. Acesso em 11/01/2019.

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

_____. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Volume 1. Ficciones. Funes el memorioso**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

_____. **Obras Completas. Volume 2. Otras inquisiciones. La Muralla y los libros**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

_____. **Obras Completas. Volumen 3. Los Conjurados. Siete Noches**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

_____. **Os Conjurados**. Tradução de Pepe Escobar. Primeira edição Brasileira: Editora Três. Madri: Alianza Editorial, 1985. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/ne5n0>>. Acesso em 05/01/2018.

BROOK, Peter. **Ponto de mudança**; tradução Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CABALLERO, Ileana Diéguez, comp. **Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación**. México: UIA, INBA, CITRU, 2009.

_____. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CABALLERO, Ileana Diéguez; LEAL, Mara (Orgs.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

CAETANO, Nina. **A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007. Disponível em: <<http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/A%20textura%20polifonica%20de%20g>>

rupos%20teatrais%20contemporaneos%20-%20Nina%20Caetano.pdf>. Acesso em: 01/09/2017.

CAGE, John. **Silence** - Lectures and Writings by John Cage. London: Wesleyan University Press, 1961.

CALADO, Alexandre. **Ator / Performer – ajuda o *happening* a pensar a atuação contemporânea?** Anais do V Congresso da Abrace, v.9, n.1, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1588/1709>>. Acesso: 02/04/2019.

CARREIRA, André; SILVA, André. **Pensando uma Dramaturgia de Grupo.** Artigo publicado na Revista da Pesquisa, CEART – UDESC. 2008, vol. 3, n. 1, ano 5. Disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/007_Andre_Carreira.pdf>. Acesso em: 23/02/2018.

CASTRO, Josué. **Homens e Caranguejos.** São Paulo: Brasiliense, 1967.

CESARE, Dinah. **Dramaturgia cênica e delicada.** Revista Questão de Crítica, 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/09/dramaturgia-cenica-delicada/>>. Acesso em 13/01/2018.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORTÁZAR, Julio. **El Perseguidor.** Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-Cortazar.ElPerseguidor.pdf>>. Acesso em 27/06/2019.

CUNHA, Esther e LEAL, Patrícia. **Arte e vida – Um estudo a partir da obra de John Cage.** 2013. Ver mais: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/PIBIC/Ester%20Cunha.pdf>>. Acesso em: 09/03/2019.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica.** São Paulo: Editora 34, 1997.

DE SEIXAS, Vitor Paulo. **Repetir e sentir: Mimo Corpóreo, treinamento e subjetividade.** Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2006, p. 58 a 77. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-03032017-161951/pt-br.php>>. Acesso em 26/02/2018.

DIÁLOGO, Revista Militar Digital – Foro de las Américas. Disponível em: <<https://dialogo-americas.com/es/articles/el-programa-de-radio-las-voces-del-secuestro-ofrece-esperanza-las-victimas-de-secuestro-en-colombia>>. Acesso em 24/02/2018.

DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador.** Dissertação apresentada no programa de Pós-graduação da Universidade

Estadual Paulista. UNESP, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86851/donoso_mga_me_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em 26/02/2018.

ENDO, Tadashi. Disponível em <<http://www.butoh-ma.de/>>. Acesso em 26/02/2018.

FABIÃO, Eleonora. Prefácio. Entre. In: BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Teatro Performativo e Pedagogia** - Entrevista com Josette Féral, Sala Preta, v. 9, p. 255-267, 28 nov. 2009.

_____. **Por uma estética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, v.8, p. 197-210, 28 nov.2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>> e <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso: 20/11/2018.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, dos Santos Deividy e MONTEIRO, da Silva Edvania. **A Fugacidade do Tempo e a Efemeridade das Coisas em José Saramago e Mía Couto: Diálogos com a transitoriedade da vida**. Revista Diálogos, Nº 15, 2016. Disponível em: <http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_15/Dial_15_Deividy_Edvania.pdf>. Acesso em 20/03/2019.

FISCHER, Lionel. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2011/05/jacques-lecoq-lucia-romano-lecoq-foi.html>>. Acesso em 25/02/2018.

FISCHER, Rodrigo. **Poéticas entre o cinema e o teatro: reflexões sobre a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavets**. 2015. Disponível em: <http://www.rodrigofischer.com/?page_id=53>. Acesso 22/12/2018.

GALEANO, Eduardo. **Las Venas abiertas de América Latina**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971. Disponível em: <https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/las_venas_abiertas_de_amxrica_latina.pdf>. Acesso: 01/05/2019.

GIL, José. **Movimento Total - O corpo e a dança. O corpo paradoxal**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GRUPO TEATRAL MOITARÁ. Disponível em: <<http://www.grupomoitara.com.br/o-grupo/a-mascara-teatral/>>. Acesso em: 26/02/2018.

ISAACSSON, Martha. **Rememorando**. Prefácio do livro **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: Editora AGE, 2013. Disponível em: <http://portalabrace.org/impresos/5_tempos_de_memoria.pdf>. Acesso em 23/02/2018.

KANTOR, Tadeusz. **Le Théâtre de la Mort**. Textos reunidos e apresentados por BABLET, Denis. Lausanne: L'Âge d'homme, 1997.

KOSOVSKI, Pedro. **Cara de Cavalo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

_____. **Caranguejo Overdrive**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

_____. **Guanabara Canibal**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

KURAPPEL, Alberto. **A memória no teatro-performance: o ator-performer signo mnemônico da fratura espetacular**. Artigo publicado no livro **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Organização: Marta Isaacsson, Clóvis Dias Massa, Mirna Spritzer e Suzane Weber da Silva, pela Associação Brasileira de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, no VII Congresso da ABRACE em outubro de 2012. Porto Alegre: Editora AGE, 2013. Disponível em: <http://portalabrace.org/impresos/5_tempos_de_memoria.pdf>. Acesso em 23/02/2018.

_____. **Estética de la insatisfacción en el teatro performance**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

LAGOS, Kassai M. Soledad, Alberto Kurapel: **La incansable búsqueda del *topos* propio**. 2002, In KURAPPEL, Alberto. **Estética de la insatisfacción en el teatro performance**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

LEAL, Mara. **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Daniel de Souza. Dissertação de Mestrado **Núpcias na estrada: um agenciamento entre Gilles Deleuze e Jack Kerouac**, 2015. Disponível em: <<http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/dissertacao-daniel-de-souza-lobes>>. Acesso em: 23/03/2019.

MANIFESTO ANTROPÓFAGO. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>>. Acesso em: 22/04/2018.

MARTYNIUK, Claudio. **Fenomenología de la desaparición**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004. Disponível em: <http://catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Martyniuk_ESMA.htm>. Acesso em 13/01/2018.

MENDONÇA, Renata. **Votação do impeachment revela 5 coisas que você não sabia sobre a Câmara**. BBC Brasil, São Paulo, 19 abr. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160419_impeachment_revela_congresso_rm>. Acesso em: 08/03/2019.

MOCARZEL, Evaldo em entrevista a MELÃO, Gabriela na matéria Choque de realidade, na Revista Bravo N°132, pg. 100, agosto de 2008.

NASSARO, Neder José. **A experimentação como poética musical e suas notações**. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/neder-nassar>>. Acesso em: 05/09/2017.

NICOLETE, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático**. Artigo publicado na Sala Preta USP v.2 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109/60097>>. Acesso em 23/01/2018.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Tradução de Angela Leite Lópes - 3º ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERCIA, Marcelo. **El azar como figura de emancipación en La lotería en Babilonia de Borges**. Artigo publicado na Revista *Aesthetica*, revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte da Universidad de Buenos Aires, em 2018. Disponível em: <<http://aesthetika.org/El-Azar-como-figura-de>>. Acesso em: 22/12/2018.

PEREIRA MARTINS LINDOTE, Marta Lucia. **Entre a grade e a espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/102681/230072.pdf?sequence=1>>. Acesso em 10/01/2018.

PRANDI, Reginaldo e CARNEIRO, João Luiz. **Em nome do pai**. Justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do *impeachment* de Dilma Rousseff. Revista brasileira de ciências sociais. VOL. 33 N° 96, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17666/339603/2018>>. Acesso em 09/03/2019.

PROGRAMA DE RÁDIO *LAS VOCES DEL SECUESTRO*. In: Revista Semana. Disponível em: <<http://www.semana.com/nacion/multimedia/herbin-hoyos-director-las-voces-del-secuestro/141518-3>>. Acesso em 24/02/2018.

QUEIROZ, Luiz. **As Controvérsias sobre a Guerra do Paraguai**. Artigo publicado no jornal eletrônico GGN: o jornal de todos os Brasis, em 13/12/2014. Ver mais: <<https://jornalggn.com.br/historia/os-motivos-da-guerra-do-paraguai/>>. Acesso em 01/05/2019.

QUILICI, C. **Antonin Artaud o ator e a física dos afetos**. Sala Preta, 2, (2011). Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p96-102>>. Acesso em 12/01/2019.

REIS, Luiz Felipe. **Microteatro inicia a sua 2ª edição com cinco peças inéditas**. Artigo publicado no jornal O Globo em 04/11/2016. Ver: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/microteatro-inicia-sua-2-edicao-com-cinco-pecas-ineditas-20407217>>. Acesso em 20/03/19.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008 (in Lionel Fischer).

ROSA, Guimarães. **A terceira margem do rio**. In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 32. 1988. Disponível em: <http://www.releituras.com/guimarosa_margem.asp>. Acesso em: 23/04/2018.

SACHS, Muller Cláudia. **A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator**. Tese de doutorado. Florianópolis, 2013. Disponível em: <<http://tede.udesc.br/tede/tede/518>>. Acesso em 09/03/2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SECCHI, Roberta. **Torgeir Wethal, mestre do invisível**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. eRevista Performatus. Ano 1, N. 4, maio 2013. ISSN: 2316-8102. Disponível em <<https://performatus.net/traducoes/torgeir-wethal/>>.

SOLCI, Analwik Tatielle Pereira de Lima. **Somos todos canibais: antropofagia, corpo e educação sensível**. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/14483>>. Acesso em: 08/01/2019.

VAN MUYLEM, Micaela. **El teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto**. Revista de Teoría y Crítica Teatral telondefondo N° 28, julho 2018. ISSN 1669-630. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5476/4912>>. Acesso: 22/02/2019.

VERDI, Maria Ligia. Prefácio. In: OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**; Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXOS

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *CARANGUEJO OVERDRIVE*

Texto: Pedro Kosovski

Diretor: Marco André Nunes

Elenco: Carolina Virgüez, Alex Nader, Eduardo Speroni, Fellipe Marques e Matheus Macena

Diretor musical: Felipe Storino

Músicos em cena: Mauricio Chiari, Pedro Leal Davi / Samuel Vieira e Felipe Storino / Pedro Nego

Canção original: Mauricio Chiari

Instalação cênica: Marco André Nunes

Iluminador: Renato Machado

Ideia original: Mauricio Chiari

Operação de luz: Tamara Torres

Diretor de produção: Gabi Gonçalves – Núcleo Corpo Rastreado

Produção: Thais Vennit

Realização: Aquela Cia. de Teatro

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *INGRID*

Dramaturgo: Fidelys Fraga

Diretor: Marco André Nunes

Atriz: Carolina Virgüez

Diretor Musical: Diogo Ahmed

Músicos: Mateus Ceccato (violoncelo) e Paulo Passos (clarinete e clarone)

Cenário e Figurinos: Marcelo Marques

Direção de movimento: Nívea Magno

Iluminador: Renato Machado

Locução: Rocío Salazar, Alvaro Pílares, Cassio Pandolfi e Jorge Paredes.

Programação visual: Alexandre de Castro

Fotografia: Silvana Marques

Divulgação: Bruno Pacheco

Diretor de produção: Sérgio Saboya (Galharufa Produções)

Produção: Silvio Batistela e Alex Nunes

Música originalmente composta: Diogo Ahmed

Idealização do projeto: Carolina Virgüez

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *ABRIL*

Dramaturgia: Eryk Rocha, Gabriela Carneiro da Cunha, Carolina Virgüez, Júlia Ariani e Bruno Carneiro, em parceria com os dramaturgos da farsa de todos os dias.

Diretores: Gabriela Carneiro da Cunha e Eryk Rocha

Atriz: Carolina Virgüez

Assistente de direção: Júlia Ariani

Instalação sonora: Bruno Carneiro

Cenário: Elsa Romero

Iluminador: Fernando Canelón Vilar

Programação visual: Microteatro

Idealização geral do projeto: Microteatro

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *GUANABARA CANIBAL*

Texto: Pedro Kosovski

Diretor: Marco André Nunes

Elenco: Carolina Virgüez, João Lucas Romero, Matheus Macena, Reinaldo Junior, Zaion Salomão

Diretor musical: Felipe Storino

Músicos em cena: Anderson Maia e Pedro Leal Davi

Instalação cênica: Marco André Nunes e Marcelo Marques

Assistência de cenografia: Carlos Peti

Figurinos: Marcelo Marques e Carlos Peti

Direção de movimento: Toni Rodrigues

Iluminador: Renato Machado

Visagismo: Josef Chasilew

Assistência de direção: Diego Ávila

Programação e conteúdo de vídeo: CORJA

Efeito especial aéreo: Cláudio Baltar

Operação de luz: Tamara Torres

Camareira: Bidi Bujnowski

Fotografia: João Julio Mello

Divulgação: Bianca Siena

Projeto gráfico: Kevin Costa e Marco André Nunes

Diretor de produção: Gabi Gonçalves – Núcleo Corpo Rastreado

Produção: Aline Mohamad e Thais Vennit

Música originalmente composta: Diogo Ahmed

Realização: Aquela Cia. de Teatro