



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DAVID FARIAS TORRES CHAGAS

**Contribuições da *arte da performance* no processo de montagens
cênicas: análise e sugestão de percursos criativos.**

SALVADOR
2014

DAVID FARIAS TORRES CHAGAS

**Contribuições da *arte da performance* no processo de montagens
cênicas: análise e sugestão de percursos criativos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Professor Doutor Gláucio Machado.

SALVADOR
2014

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

C433c Chagas, David Farias Torres.
Contribuições da arte da performance no processo de montagens cênicas:
Análise e sugestão de percursos criativos / David Farias Torres Chagas. – Salvador,
2014.
173 f. : il.

Orientador: Gláucio Machado Santos.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia.
Mestrado Interinstitucional UFBA/UFAL. Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas. Salvador, 2014.

Bibliografia: f. 143-148.
Apêndice: f. 149-173.

1. Encenação. 2. Processo criativo. 3. Arte – Performance . 4. Somático-
performativo. 5. Drama - Performance. 6. Teatro performativo. I. Título.

CDU: 792.02

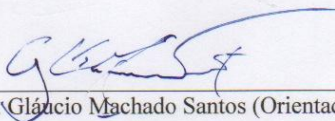
DAVID FARIAS TORRES CHAGAS

CONTRIBUIÇÕES DA PERFORMANCE ART NO PROCESSO DE MONTAGENS
CÊNICAS: ANÁLISE E SUGESTÃO DE PERCURSOS CRIATIVOS

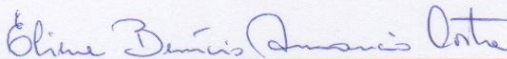
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 23 de julho de 2014.

Banca Examinadora



Prof. Dr. Gláucio Machado Santos (Orientador)



Prof.ª. Dr.ª. Eliene Benício Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva (UFAL)

DEDICATÓRIA

Aos meus alunos/*atores/performers* que, ao aceitarem o desafio da travessia, tornaram-se sujeitos da experiência; materializando as minhas intuições e ideias num resultado estético e colaborativo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me proporcionado a mais bela das artes: viver.

A Gláucio Machado, meu orientador, por seu olhar respeitoso a este trabalho de pesquisa; pelo voto de confiança e palavras assertivas;

À Eliene Benício, membro da banca examinadora, sempre atenta às nossas pesquisas. Da professora Eliene Benício, guardo o olhar amoroso;

A Eduardo Xavier, membro da banca examinadora, professor e artista, pela pronta atenção, ânimo e incentivo a este trabalho;

À professora Eliana Kefalás, membro da banca de qualificação, com seu olhar crítico e reflexivo, minuciosamente analítico, tecendo considerações de extrema relevância a esta pesquisa;

Aos mestres do PPGAC-UFBA que compartilharam seus conhecimentos, e como educadores aconselhando sabiamente, eternizando os elos da vida;

À 'pró' Deolinda Vilhena, que inaugurou a fase das disciplinas; além de seus ensinamentos, estreitou sinceros laços de amizade;

À professora Ciane Fernandes, pelo zelo aos seus alunos e pela riqueza teórica e prática com que conduz o Laboratório de *performance*;

Ao professor Antônio Lopes, por sua disposição e perspicácia ao articular este Programa de Mestrado entre a UFBA e a UFAL; oportunizando nosso amadurecimento intelectual;

À professora Rita Namé, diretora da ETA, por abraçar o Minter, apoiando e articulando possibilidades para a realização do mesmo;

A Washington da Anunciação, amigo e colega de mestrado, pelo registro documental e autoral dos espetáculos que dirigi, ilustrando, inclusive, as páginas desta pesquisa; quem primeiro intuiu o *performer* no ator David Farias;

À Simone Farias, minha mãe, orientadora da vida inteira. Agradeço a educação recebida, as orações concedidas e os incentivos de todas as ordens: do apoio emocional ao financeiro;

À minha primeira orientadora acadêmica, professora Maria Beatriz Brandão Sá (Tizinha), amiga, irmã, confidente, às vezes, mãe, e às vezes, filha; com o seu olhar aguçado tece considerações crítico-reflexivas pertinentes, estimulando-me a prosseguir nesta jornada;

À amiga-irmã, Ábia Marpin, terapeuta das horas mais tensas da vida acadêmica; sempre disposta leitora dos meus escritos. Seu olhar crítico e afetivo me estimulou nesta caminhada;

À Paula Quintino, amiga-irmã, companheira profissional do primeiro estágio docente aos experimentos cênicos; sempre disposta a me auxiliar nos desafios;

À Roberta Aureliano, sempre amiga e às vezes filha; “minha” primeira *Dorotéia* (2002), minha Dona Flávia somático-performativa (2012), atriz fundamental nesta intrépida e desafiante viagem;

Aos colegas do mestrado; aprendemos nesta jornada a compartilhar desafios e a nos tornar companheiros, entre tensões e gargalhadas, especialmente na nossa ‘residência universitária’, no acolhedor bairro do Canela, em Salvador;

Aos meus colegas de trabalho e amigos, professores Carla Antonello e Toni Edson, pela atenção dedicada às primeiras páginas escritas neste estudo;

Ao amigo Júnior Siqueira, por seu apoio incondicional e paciência sem limites, sempre ao meu lado, nesta travessia;

A todos aqueles que dedicaram, independente do tempo, algum momento para me ouvir, ler este trabalho, incentivar, ou simplesmente pela compreensão de minha “ausência” neste período do mestrado. Valeu a torcida!

“O teatro e a performance, em seus diversos agenciamentos, são práticas voltadas para o exame e a vivência do “entre” são experimentos de formação, desformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo.”

(Eleonora Fabião).

FARIAS, Torres Chagas, David. Contribuições da *arte da performance* no processo de montagens cênicas: análise e sugestão de percursos criativos. 169f. II. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.

RESUMO

Esta pesquisa relata o desenvolvimento de um processo criativo, ocorrido, em 2012, durante a montagem do texto dramático *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, junto a uma turma de alunos do Curso de Formação do Ator/Atriz, da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas. Esta experiência cênico-teatral teve como base a apropriação das fontes primárias, teóricas e práticas, da *arte da performance* e suas respectivas características constitutivas. O olhar sobre o material caleidoscópico de referência, que engloba a cultura da *performance* em suas manifestações variadas, consubstanciou a atuação do professor/encenador e validou a escritura do professor/investigador. Os experimentos cênicos ganharam sentido a partir da construção de exercícios somático-performativos, matrizes geradoras para a composição de partituras psicofísicas, tanto para o treinamento do ator/*performer* (somático) quanto para a cena (performatividade). O autor descreve todo o percurso criativo como ferramenta metodológica, creditando ao *drama-performance* a mediação potencializadora de alteridades dos sujeitos envolvidos, além de resultados estéticos significativos, obtidos pela ampliação da capacidade interpretativa e expansão da consciência colaborativa.

Palavras-chave: Encenação. Percurso Criativo. *arte da performance*. Somático-Performativo. *Drama-performance*. Teatro Performativo.

FARIAS, Chagas Torres, David. Contributions of the Art of *performance* in the scenic lab process: analysis and suggestion of creative paths. 169f. II. Thesis (Master) - Graduate Program in Performing Arts, Federal University of Bahia. Salvador 2014.

ABSTRACT

This research describes the development of a creative process, which occurred in 2012, during the dramaturgical setting of the text *Dorotéia*, from Nelson Rodrigues, along with a group of students of the Training Actor/Actress, Course of the Technical Art School from the Federal University of Alagoas. This scenic-theatrical experience was based on the appropriation of the primary theoretical and practical sources of arte da performance and their constituent features. The look on the kaleidoscopic reference material, that includes the culture of performance in its various manifestations that embrace the role of the teacher/director and validated the value of a teacher/researcher. The scenic experiments gained direction from the construction of somatic-performative exercises, generating patterns for the psychophysical composition of scores for both trainings, the actor/performer (somatic) and the scene (performative). The author describes the entire creative process as a methodological tool, crediting the drama-performance as a potentiality intercession from otherness of the subject involved, besides significant results of esthetics, obtained by the extension of interpretative capacity and expansion of the collaborative sense.

Keywords: Role-playing. Creative Route. arte da performance, Somatic-Performative, Drama-performance, Performative Theatre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Programa do evento digitalizado./29

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2: A plateia observa: cena de O Jato de Sangue. Performers pintando o corpo um do outro, enquanto outros circulam a fonte/obelisco que fica no pátio externo do Teatro Deodoro./33

Fonte: Acervo Nara Salles.

Figura 3: Cena de O Jato de Sangue. Performers nos andaimes, um dos espaços cênicos./34

Fonte: Acervo Nara Salles.

Figura 4: Cena de Genética./35

Fonte: Acervo Infinito Enquanto Truque.

Figura 5: Cena de Terra terta./37

Fonte: Acervo Cia. Penedense de Teatro

Figuras 6 e 7: Atores no camarim do Theatro Sete de Setembro (Penedo, Alagoas), fazendo uso de barro molhado como maquiagem corporal./38

Fonte: Acervo Cia. Penedense de Teatro.

Figura 8: Convite para estreia. Na imagem: este autor, e as atrizes Waleska Machado e Roberta Aureliano (direita-esquerda)./43

Fonte: Acervo da Carapuça Cia. Teatral.

Figuras 9, 10, 11 e 12: Imagens do Show Cores./44

Fonte: Acervo banda Santadica.

Figura 13: Alunos/atores em ação. Figurinos nas cores da Bandeira do Estado de Alagoas, numa alusão aos folguedos populares, que se divide em Azul e Encarnado em suas danças, manifestações que Aureliano tanto colaborava. Na cena os atores: Matheus Sampaio (bobo da corte) e Heloisa Rebelo (Rainha Louca)./46

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 e 15: Este autor com Ciane Fernandes na performance Tudo é Casa. Este autor e parte dos integrantes do Coletivo – A-FETO de performers./49

Fonte: Foto de W. Anunciação.

Figura 16: performance Duendes da Ré-forma./51

Fonte: Foto de Bárbara Baptista.

Figuras 17 e 18: O abraço ao teatro e este autor recitando o manifesto Sou Artista, LUTO!?!/52

Fonte: Fotos de Paula Quintino.

Figura 19: Fernanda Magalhães performando./53

Fonte: Foto de Graziela Diez

Figura 20: Teatro Deodoro restaurado./54

Fonte: Acervo DITEAL.

Figura 21: Cartaz de Gota d'Água/68

Fonte: acervo pessoal.

Figura 22: Cena performativa denominada Obrigação para Ogum. /69

Fonte: fotografia de Bárbara Baptista.

Figura 23: Casamento e morte. Ao centro, em nível elevado, o reino de Creonte; abaixo, o povo do morro, diante do corpo de Joana e de seus filhos (as fitas vermelhas)/71.

Fonte: fotografia de Bárbara Baptista.

Figuras 24, 25, 26 e 27: A aluna/atriz Ticiane Oliveira, em cena como Joana. Momento em que alimenta seus filhos (fitas vermelhas) com o bolo envenenado. A “gota d'água” transborda sobre sua personagem./72

Fonte: fotografia de Bárbara Baptista.

Figura 28: Cartaz TABLADO: onde a vida vira cena./74

Fonte: acervo pessoal.

Figura 29: Cena de Tablado, e seu espaço cênico diferenciado./76
Fonte: acervo pessoal.

Figura 30: Alunos/atores em cena, ao mesmo tempo em que a plateia se acomoda./77
Arquivo pessoal.

Figura 31: Espectador lendo o prólogo espetáculo/78
Fonte: arquivo pessoal.

Figura 32: Cartaz de Palavras não ditas./80
Fonte: acervo pessoal.

Figura 33: Alunos/atores em cena e a plateia distribuída aleatoriamente pelo espaço./83
Fonte: acervo pessoal

Figura 34: Aluna/atriz, Karina Liliane, no momento em que é erguida, simbolizando a independência de Arriete./84
Fonte: acervo pessoal.

Figura 35: Alunos/atores na cena, mala: bagagem de lápis e papel./85
Fonte: acervo pessoal.

Figura 36: Cartaz de Píramo & Tisbe./87
Fonte: acervo pessoal.

Figura 37: Elementos estéticos performativos em cena da morte de Narciso./89
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 38: Cena dos Pais de Píramo. Percebe-se a máscara (nariz) do clown. Em cena: a atriz convidada Gaby Ferreira e o aluno Wagner Santos./90
Fonte: fotografia de W. Anunciação

Figura 39: Cena final, personagem Mãe que não tinha esta cena, passou a ter./91
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figuras 40 e 41: Alunos/atores personagens coro, em movimentos de rotação até Píramo ser revelado./92
Fonte: fotografias de W. Anunciação.

Figura 42: Aluna/atriz Dayana Melo, como Das Dores, ao despir-se em cena: vestido de noiva e máscara./106
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 43: Das Dores voltando para o útero de Dona Flávia./107
Fonte: fotografia de W. Anunciação

Figura 44: Mestrandos/performers em laboratório entre o somático e performativo./114
Fonte: acervo pessoal.

Figura 45: Mestrandos/performers no momento performativo do exercício.115
Fonte: acervo pessoal.

Figura 46: Ensaios finais com figurino e máscaras neutras, improvisadas./117
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 47: Ensaio geral, com uso das máscaras confeccionadas para o espetáculo./118
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figuras 48 e 49: Aluna/Atriz Dayana Melo, experimentando o vestir e calçar e descalçar. Nos ensaios, e depois em cena./119
Fonte: fotografia de W. Anunciação

Figura 50 e 51: Espaço cênico Quarto/casulo Das Dores. Nas extremidades os espectadores sentados no próprio palco.122
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 52 e 53: A sala Preta com arquibancada como cenário da Casa das viúvas. E Sala Preta do ângulo arquibancada – fundos do palco./123
Fonte: acervo pessoal.

Figura 54: Na parede final do palco, ao centro, o quarto/casulo de Das Dores / A aluna/atriz Gabriela Ferreira, em exercícios sensoriais como tecido que mais tarde tornou-se seu figurino./124
Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 55: A aluna/atriz Gaby Ferreira em exercícios sensoriais como tecido que mais tarde tornou-se seu figurino./125

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 56: Gabriela Ferreira, e Roberta Aureliano em cena que revela o figurino de Dorotéia. O aluno/ator Wellington Lira em busca do discurso do corpo de sua personagem – sonho /126

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 57: O aluno/ator Wellington Lira em busca do discurso do corpo de sua personagem – sonho./127

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 58: O aluno/ator Wellington Lira em busca do discurso do corpo de sua personagem – Repressão do desejo./127

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 59: A atriz Roberta Aureliano, como D.Flávia, em ensaio que atribuiu ao novelo de linha o símbolo estético da maternidade, cordão da vida ilusória de Das Dores. A aluna Dayana Melo, Das Dores, caminhando para seu quarto/casulo sustentada pelo cordão de sua vida /128

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 60: A aluna Dayana Melo, Das Dores, caminhando para seu quarto/casulo sustentada pelo cordão de sua vida./129

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 61: A aluna/atriz Neli Teles em cena, caracterizada de Bisavó./130

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 62: A aluna/atriz Neli Teles com um jarro improvisado, em experimentos de soluções cênicas nos ensaios finais./131

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figuras 63, 64, 65 e 66: Experimentos com o corpo nu. A princípio os alunos/atores usavam roupas íntimas, até evoluírem para o nu total. Na imagem O aluno Wellington Lira e a atriz convidada Analice Souza. 2012./133

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 67: Aluna/atriz Dayana Melo tendo o nu como figurino, segundos antes de vestir o casulo em que vivia e transforma-lo em seu vestido de noiva. / Ensaio que foi performada a cena da morte do filho de Dorotéia./133

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 68: Ensaio que foi performada a cena da morte do filho de Dorotéia. Na imagem: os alunos Wellington Lira e Gaby Ferreira e as atrizes convidadas Roberta Aureliano, Analice Souza. 2012./137

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 69: Já em cena, sequência da imagem 68: primas assumem o papel do Doutor. Na imagem: os alunos Wellington Lira e Gaby Ferreira e as atrizes convidadas Roberta Aureliano, Analice Souza. 2012./137

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 70: Ensaio, o fantasma da Bisavó leva à camisolinha de seda, que Dorotéia diz ter vestido no bebê para velar a sua morte.Veste no filho imaginário.Na imagem: as alunas Neli Teles e Gaby Ferreira. 2012./138

Fonte: fotografia de W. Anunciação.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	Travessia somático-performativa: caminhos de um encenador .	24
1.1	Entre-lugares da memória: histórias narrativas e influências.	26
1.2	Ano 2000: uma jornada de influências.	29
1.3	Imersão Acadêmica: mergulho durante a Travessia.	39
1.4	O Abraço ao Teatro: Um porto para o <i>Performer</i> Essencial.	50
2	Os processos criativos e suas estéticas performativas: experimentos, reconhecimentos e encontros.	56
2.1	Um encontro Somático-Performativo.	57
2.2	Encontros e Reencontros na tessitura intelectual.	67
2.3	Experimentos: encontros com o professor, encenador, Investigador.	67
3	Novo experimento proposto: da <i>performance</i> à Encenação.	95
3.1	<i>Dorotéia</i> , 2002-2012: encontros e reencontros na bagagem criativa.	95
3.1.1	Nelson Rodrigues e sua obra <i>Dorotéia</i> .	100
3.2	Diário de um Percurso Somático-Performativo.	108
3.2.1	Primeira Fase do Drama- <i>performance</i> : Somática.	110
3.2.2	Vivência somática performativa – um rito de passagem	112
3.2.3	Segunda Fase do Drama- <i>performance</i> : Performativa.	116
	APORTES CONCLUSIVOS.	140
	REFERÊNCIAS.	143
	APÊNDICE A - Adaptação do Texto <i>Dorotéia</i>	
	(a partir do original de Nelson Rodrigues).	149

INTRODUÇÃO

A minha alma atua e dança atraída pela *arte da performance*. Uma dança como a do movimento das chamas das fogueiras em festejos juninos, nos bairros periféricos de Maceió, onde a meninada brinca, canta e ri, enfeitada. Observo este jogo de criança e fogueira, e lembro quando vi uma *performance* pela primeira vez: total encantamento.

Deste encontro dialógico entre eu e a *performance* surgiram reminiscências de um espectador perplexo, impactado, encantado, ao ponto da estética deste fenômeno das artes influenciar a minha atuação como ator/*performer* e, principalmente, enquanto professor/encenador/investigador, provocando performativamente os processos multiculturais e criativos em que me envolvi até estes dias, o da escrita desta dissertação.

Desde então, transcorreram doze anos, durante os quais, embevecido por esta vertente das artes cênicas, vivenciei os anseios de me tornar pesquisador, as experiências de professor/encenador/investigador, e o fascínio de atuar na condição de *performer*. Encontrar as raízes desta inclinação estética pela *arte da performance* não seria possível sem vasculhar os processos constitutivos que vivenciei e experimentei em meu próprio corpo.

Muitos *performers*-pesquisadores já se debruçaram sobre processos autobiográficos, com a intenção de referenciar seus corpos imersos em experiências somático-performativas. Bethe Lopes¹, observando os resultados de seus alunos/*performers*, na prática física do entre-lugar *performance*-memória, defende que “se tratava de um lugar de alteridades e o quê os *performers* amalgamavam na materialidade dos corpos se constituía em modos de conhecimento de si e de sua história”. (2010, p.135).

Entre os estudiosos da *performance*, que se valeram de suas experiências biográficas para produzirem suas pesquisas, destaco aqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram com este trabalho, seja por eu ter sido espectador de

¹Professora e encenadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da ECA-USP.

seus experimentos, aluno em suas aulas/laboratórios, ou leitor de suas ideias. Destaco a contribuição de Ciane Fernandes, Fernanda Magalhães, Mara Lúcia Leal, Nara Salles, Flávio Rabelo, Jorge Schutze, Charlene Sadd, Luciana da Anunciação e Mary Vaz. Pela proximidade geográfica e pela densidade de seus experimentos, na prática e na pesquisa performativa, os seis últimos me influenciaram sobremaneira, mantendo alimentado o meu interesse pela *arte da performance*. Ressalto o trabalho da *performer* e professora Nara Salles, disseminadora das teorias e vivências desta expressão cênica; quando professora do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL estimulou a prática dos alunos interessados por este campo da ciência das artes.

Quanto ao meu objeto de pesquisa, na revisão bibliográfica recorri à vasta literatura sobre a História da *performance*, não com o intuito de reescrevê-la ou mesmo de tratar de sua antropologia, antes sim, para interpretar, nesta rica produção, o que os seus principais autores apontam como características da *arte da performance* no intuito de identificá-las e/ou reconhecê-las nas obras teatrais que dirigi.

Este garimpo só foi possível dado o zelo e a competência com que estes autores realizaram suas pesquisas, o que nos permitiu um conhecimento mais aprofundado desta forma de arte. Marvin Carlson (2009) acredita que ocorre, inclusive, um tipo de *performance*, quando escrevemos sobre a *performance*, por considerá-la um fenômeno tão complexo, conflituoso e mutável.

Acredito que Carlson se refere às querelas sem fim sobre se devemos ou não definir a arte da *performance*, embora de fato muitos autores reneguem defini-la, ainda assim, optei por apresentar as sensações que a *performance* provoca em mim enquanto espectador e/ou performer e exponho como estas sensações compõem meus próprios conceitos deste fenômeno artístico. Apresento agora um resumo da chegada da *performance* ao Brasil como intuito de colaborar com a compreensão da mesma, se não por definições, por sua história.

O pintor estadunidense Allan Kaprow vale ser lembrado por ter sido um dos pioneiros no estabelecimento de “conceitos” e da prática da *performance* nos Estados Unidos, principalmente por ser considerado o responsável pela legitimação

do *happening*² no universo artístico, dando-lhe o caráter de obra de arte. Vários autores enxergam na *performance* a evolução do *happening* e de algumas outras formas de arte contemporânea praticadas na década de 60.

Desta maneira, a *arte da performance* só foi aceita, como arte independente, em meados de 1970, vinda dos Estados Unidos – país que mais propagou este fenômeno artístico, tanto com a prática deste advento, quanto pelo interesse em estudá-lo. Sua assimilação no Brasil, apesar de parecer tardia, dá-se na década seguinte.

Trato de arte independente, pois a *performance*, tem seu nascedouro/pré-história nos movimentos artísticos da vanguarda europeia do início do século XX, movimentos diretamente ligados as artes visuais. As *performances* deste tempo-espço, mesmo sem esta denominação na época, são apontadas também como “protoperformances” por Jorge Glusberg, um dos mais contundentes autores do tema. Uso este termo pré-história por estes movimentos vanguardistas “somente terem alguns pontos de contato com arte da *performance*”. (GLUSBERG, 2008, p.12).

Não podemos entender e/ou negligenciar que antes da arte da *performance* como hoje a compreendemos e praticamos, sem lembrar que foi através de artistas visuais, ansiosos e carentes de uma nova forma de arte, que estas arestas performativas começaram a iluminar o século XX. Não bastava mais pintar a tela, a mesma teria que ter volumes e formas, não bastava o uso dos pinceis, o corpo poderia transitar pela tela, não bastava mais ser um fotógrafo parado clicando um objeto também parado ou um modelo estático, o próprio modelo poderia ser fotografado pulando de um edifício.

Vejamos os exemplos de *protoperformances* acima citados, agora esmiuçados sucessivamente quanto aos seus percussores: começando pelo pintor francês Jean Dubuffet que utilizava todo e qualquer tipo de material incorporando-o

² Happening em inglês significa acontecimento, tem sua origem nas artes visuais apesar de possuir características das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Termo batizado pelo artista visual Allan Kaprow, em 1959, para ele era uma tentativa de "tirar a arte das telas e trazê-la para a vida", era como interpretar conceitos, uma espécie de esquetes sem trama definida, um determinado tema inspirador ainda era a força motriz dessa arte e não o próprio corpo, isso só ocorre com a *Body Art** (*ver nota de rodapé 7 na página 19).

às suas obras de arte. Seu trabalho artístico visava romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana, a este tipo de arte, Dubuffet intitulou como *assemblage*³; Já Jackson Pollock, deixou de lado o cavalete, não usa mais pincéis. Pollock se sentia mais à vontade no chão, onde estendia grandes lonas e ao pintá-las, sentia-se integrado a obra. Trabalhando em torno da obra, Pollock poderia estar nos quatro cantos da “tela”, literalmente em seu interior. Esta técnica dar-se o nome de *action painting*⁴ - ação da pintura ou ‘pintura em movimento’⁵; por último, trago Yves Klein⁶, com uma de suas “obras” mais famosas: *Saut dans le Vide* (Salto para a vida) mais conhecida como *Salto no vazio*, “ele mesmo – fotografado no instante que saltava para rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra e, nesse sentido, a obra em si”. (GLUSBERG, 2008, p.11).

Visto estes, alguns dos vários exemplos apontados como pré-história da *performance* – sendo *Salto no vazio*, considerada como possível iniciação da *performance*, neste contexto podemos afirmar nas palavras Glusberg (2008, p. 30) que “numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. Tendo esta compreensão, podemos agora passar para resumo que tece acerca da arte da *performance* no Brasil.

Em 1982, a terminologia *performance* tem a sua aceitação consolidada no Brasil. Neste período, um turbilhão de adventos desta vertente foi levado à cena. Houve uma efervescência por sua prática. Esta evidência da *arte da performance*, no Brasil, a partir de 1982, pode ser também associada à inauguração simultânea de dois centros culturais: o SESC Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. “As propostas/ideias prioritárias dos dois centros eram as mesmas: abrir espaço, para

³ *Assemblage* é um termo em francês que significa "montagem". Foi o pintor francês Jean Dubuffet quem primeiro utilizou este termo defendendo que este tipo de arte "vai além das colagens". O princípio que orienta a feitura de assemblages é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo.

⁴ Action painting é o desenvolvimento que Pollock agregou a técnica que o pintor Max Ernst criou, o 'dripping' (gotejamento), na qual respingava a tinta sobre suas imensas telas; as gotas de tintas ao escorrerem se configuravam suas obras, gotas que cruzavam formando uma pintura harmoniosa.

⁵ Tradução minha.

⁶ Yves Klein, também é conhecido, por usar o próprio corpo e/ou de bailarinas nuas para pintar enormes telas em branco. (na p.42 teço um dialogo entre Yves Klein com show que dirigi).

manifestações alternativas que não estavam encontrando local em outros circuitos”. (COHEN, 2007, p. 32).

Um ano depois, em 1983, dois eventos importantes merecem ser destacados: o II Ciclo de *performances* no SESC, de São Paulo, e o VI Salão Nacional de Artes Plásticas – SNAP/Funarte, no Rio de Janeiro; ambos oportunizaram ao público da época o conhecimento e a apreciação desta arte e, conseqüentemente, a sua propagação.

Em função dessa profusão de ideias e ‘ações performativas’ geradoras de estéticas até então atípicas, o que se viu foi um cem números de momentos e movimentos, que envolviam as artes cênicas, as artes visuais e outras linguagens artísticas, num multiarteculturalismo sem fronteiras, tais como: *happening*, *body art*⁷, *dadá*⁸, *assemblages*, e outras formas híbridas de apresentações, tudo sendo representado e absorvido como *performance*.

Percebendo que muitas dessas ações artísticas podem, atualmente, não ser mais reconhecidas como *performance*, mesmo assim, entendemos que, impelidos por estes experimentos e foi neste espaço/tempo em que a *arte da performance* no Brasil deu os seus primeiros passos.

É uma abordagem desnecessária imprimir o rótulo performativo (ações em *performance*) ou não às ações deste período, visto que o conceito de *performance* sempre esteve e está em constante movimento. A crítica de arte Sheila Leirner, sob esta ótica e neste período, disse que:

Ninguém ainda pode se sentir absolutamente confiante para “explicar” ou “criticar” a *arte da performance*. Afinal, ela é uma forma cuja justificação depende exclusivamente da relação particular que começa a existir entre o artista e o espectador. (1982, p.37).

⁷ A *body art*, ou arte do corpo, toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos. É uma vertente da arte contemporânea que passa a inserir novos atores sociais (negros, mulheres, homossexuais e outros). Exemplificando: no lugar de pintar uma tela com pinceis, o próprio corpo do artista pintava esta tela (geralmente grandes lonas brancas estendidas no chão) e/ou pintar o próprio corpo, tatuar, escrever frases, entre outras possibilidades de superar limites e fronteiras do uso convencional do uso do corpo no cotidiano.

⁸ Dadá vem de Dadaísmo, movimento europeu do início do século XX, logo após ser deflagrada a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). As obras dadaístas são desconexas, sem um sentido aparente, uma forma de protesto contra a guerra.

Aos poucos, as ações performativas⁹ dos anos oitenta conquistaram artistas e adeptos em novos locais, deslocando-se do eixo Rio - São Paulo, vindo a cristalizar a interdisciplinaridade em suas composições. Os trabalhos se configuraram cada vez mais como produtos híbridos, promovendo, definitivamente, a fusão das várias linguagens.

No Brasil, recém-saído da ditadura militar, a *performance* se instaura com feição de movimento vanguardista, quebrando paradigmas; servindo aos artistas como forma de expressão de suas ideias e sentimentos demolidores e, porque não dizer, modificadores do pensamento institucionalizado.

Num mundo moderno, em que os “ismos” já não eram mais novidade, é que a *performance* surge como uma arte instigante devido à sua essência de ruptura. Evocando um número de adeptos e curiosos, diante deste *boom* performativo, Cohen ponderou sobre este momento da seguinte maneira:

[...] por outro lado, se existia um risco pela carência de novos movimentos, com o advento da *performance* como expressão, que veio preencher com um nome mágico todo o vazio da vanguarda, passou a existir um risco do lado oposto, com um excesso de espetáculos oportunistas que vieram trazer um desgaste para as tendências de experimentação dentro da arte. (2007, p. 26).

Enquanto Sheila Leirner não concorda com uma conceituação prematura e com uma crítica acerca desta arte, Renato Cohen preocupou-se com o desgaste do termo e com a compreensão do que era ou não *performance*, mais adiante, ele diz:

[...] qualquer artista ou grupo que fizesse um trabalho menos acadêmico atribuía-lhe essa designação, independentemente ou não da produção ter alguma contiguidade com o que se entende por *performance*. A noção que ficou para o público brasileiro é que *performance* é um conjunto de sketches improvisados e que é apresentada eventualmente em locais alternativos. (2007, p.27).

Refletindo sobre este período do surgimento da *performance* no Brasil, o que me toca é a sua história, a ‘viagem’ vanguardista a que ela me remete: uma espécie de tela em branco sendo pintada ao vivo, aos trancos, por vontade de fazer, acertar ou não, mas de não ficar parado.

⁹ Ações performativas ou performatividade (ações em *performance*) são termos que relaciono tanto a eventos de *performances* e/ou a ação de um performer em uma *performance*. Equivalente a o que para o teatro é teatral ou teatralidade.

Os relatos da inserção da *performance* durante minha graduação, descritos no Capítulo I, reporta-nos a este quadro : tanto eu, em busca de livros e cursos, que me aproximassem deste tema, quanto os colegas contemporâneos, nas oficinas em que praticavam e experimentavam, passando, depois, a analisar o feito e seus efeitos; cristalizando a noção de que estávamos todos no mesmo patamar dos artistas brasileiros dos anos 1980, querendo dar boas vindas a esta arte que mal conhecíamos, e, que, no entanto, queríamos experimentar.

Sobre a nossa Travessia

Esta Dissertação traz como principais aportes teóricos: RoseLee Goldberg (1998), por sua abordagem histórica e conceitual da *arte da performance*; Jorge Glusberg (2008), discutindo o caráter híbrido da *arte da performance*, analisando e refletindo a *contextualização implícita nesta arte*; Renato Cohen (2007), no trato da *performance* como linguagem cênica que soluciona diversos problemas, já cristalizados, da encenação tradicional; Marvin Carlson (2009), fonte de extensa pesquisa a respeito da *performance*, nos diversos contextos em que ocorreu: cultural, histórico, político e social; Ciane Fernandes (2002; 2006; 2010; 2013), em seus inúmeros trabalhos acerca da pesquisa, do ensino e da produção do universo da educação somática e da *performance*; Eleonora Fabião (2009; 2010), pesquisadora da relação da *performance* com as artes na contemporaneidade, destacando a análise de programas performativos e o performer-ativo; e Josette Féral (2009), professora e pesquisadora, que distingue a *performance* como arte e a *performance* como experiência e competência, a ação antes mesmo de representação, chegando a afirmar que o processo é mais importante que o produto final. Investigar e transitar entre conceitos artísticos, estéticos e operacionais, só foi possível graças a estes pesquisadores e experimentadores desta estética da arte, ao ponto de modificarem a minha própria visão de arte.

Num primeiro momento, o anseio é destacar o encantamento que a *arte da performance* me causou com o seu impacto inicial; faço alusão a esta etapa onde a paixão e a curiosidade foram os meus guias. Num segundo momento, a rota segue uma lógica, minimamente, cronológica e passeia sobre um momento de minha experiência em que, simultaneamente, debruço-me e tenho um encontro com a produção teórica sobre o tema; quando, também, pude experimentar a *performance*

de várias formas. Por último, e advindo destas diversas experiências, sistematizo um fluxo criativo, urdido em uma espécie de assinatura cênica; no último trecho desta viagem, relato o momento desta virada e tento apresentar, entre descrições e indicações de rota, um estilo amalgamado entre teatro e *performance*.

No capítulo inicial, explano como enveredei no universo da *performance*, tanto meu lado encenador quanto o de investigador. É na memória onde vou buscar matéria-prima para dizer da origem do meu percurso criativo, na infância, no entusiasmo da adolescência e no início da minha trajetória artística. Experiências de vida se amalgamam às experiências artísticas. Permeando esta memória, Jorge Larrosa Bondía (2002), Denise Stoklos (2001) e Patrice Pavis (2011) dão sustentação às minhas declarações e reflexões.

Isto me leva a um segundo momento onde abordo a presença protagonista estético-pedagógica da *performance* nos trabalhos teatrais que dirigi, mesmo e principalmente os que não se caracterizam como *performance* pura¹⁰, mas como espetáculos de teatro performativo. Aponto que, por estas arestas performativas, novas luzes foram lançadas para iluminar minhas montagens, desde o processo de construção até a cena; desde *rubricas* a *prólogos performativos* - criações cênicas extraídas do imagético para as quais o dramaturgo não outorgou ações. Conceber ações performativas, extraídas do imagético contido em temas e/ou obras dramáticas, é o que reconheço como uma das principais características de meu trabalho enquanto professor/encenador/investigador. Com esta abordagem, nosso capítulo inicial recebeu o seguinte título: *Travessia somático-performativa: caminhos de um encenador*.

Já no segundo capítulo, trago a multiplicidade de experiências aparentemente descoordenadas, polifônicas e dissonantes, que, por mim alinhavadas, recebem o título de *Os processos criativos e suas estéticas performativas: experimentos, reconhecimentos e encontros*.

Convido, portanto, a (re) atravessar a memória de meus encontros entre a teoria e a prática. Na primeira parte deste capítulo discorro sobre as teorias que abordam as definições e indefinições sobre a *arte da performance*, dialogando com

10 Uso este termo para distinguir apresentações de *performances* de ações performativas inseridas em espetáculos artísticos, seja no teatro, na dança, na música e outros mais.

os autores acima destacados numa abordagem histórica, culturalista, estética, artística e poética. Na segunda parte, seleciono, de forma sintética, os processos cênicos sob minha assinatura.

Mesmo numa recusa a uma definição sistemática destes fenômenos das artes, encontramos na literatura, características que constituem, em sua maioria, os atos performativos.

Encerro esta fase em que experimento, vívida e intuitivamente, a *performance* em meus processos criativos. Parto para um novo momento: o de refletir esta ebulição criativa, sistematizando o meu modo de criar a partir dos estímulos da *performance*. Narro, ainda, o percurso de montagem do texto de *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, posto que, neste experimento específico, e inspirado em Stanislavski e no distanciamento brechtiano, ocorreu-me o *insight* de propor aos alunos/atores abandonarem os papéis de atores passivos, visando à proposta de natureza metodológica, em que, performando, o elenco viesse a colaborar com o encenador, tornando-se compositores de suas ações psicofísicas. Esta experiência nos guiou até a construção de um novo percurso criativo a ser explorado de forma mais detalhada no último capítulo.

No terceiro capítulo, acompanhado, ora pelos autores já tratados nos capítulos anteriores, ora por Constantin Stanislavski (2000; 2010), Matteo Bonfitto (2011; 2013), e Bethe Lopes (2010), discorro sobre um *Novo experimento proposto: da performance à Encenação*; e apresento a sistematização da descoberta ocorrida em *Dorotéia*, constatando que, desde a primeira vez em que assisti a uma *performance*, no ano de 2002, até a montagem do texto rodrigueano, já em 2012, a sua essência e a sua força demarcaram a minha trajetória biocênica. A partir daí, observo que um processo criativo passa a ser posto em prática, o que resulta na montagem *Dorotéia*.

Estes encontros me enredam na tecelagem que a retina teima em costurar na mente. Entre-lugares, entre-textos, com textos e perseguindo os contextos das linhas cruzadas entre autores, compositores, artistas/*performers*, vislumbro a configuração como uma manta de retalhos. Retalhos que vieram me agasalhar na querela, sem fim, em torno da conceituação da *arte da performance*. Manta teórica confeccionada por várias mãos, ou melhor, por várias mentes, cujas tramas textuais, resultantes de seus pensamentos e reflexões, tornam-se pertinentes à pesquisa.

1 Travessia somático-performativa: caminhos de um encenador

“Na pesquisa em artes cênicas, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde.”

(Ciane Fernandes).

Começamos dando a devida atenção ao título deste capítulo, pois o termo somático-performativo, empregado em seu título, permeará todo o corpo do trabalho. Assimilei este termo durante o meu percurso na Atividade *Laboratório de performance*¹¹ (TEA 794) – que integra o Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), onde também realizei esta pesquisa de mestrado –, atividade ministrada pela professora, pesquisadora, bailarina e performer, Ciane Fernandes.

Ciane acredita que no laboratório não é preciso que se fique explicando tudo novamente, semestre a semestre, pois percebe que evoluímos juntos, no coletivo, o que leva os novatos a se contagiarem com o convívio dos veteranos. Em e-mail enviado aos alunos/*performers* do PPGAC, que cursaram ou estão cursando a referida atividade, complementa:

De fato, eu aprendi essa metodologia nas aulas de dança clássica indiana, onde todos frequentam tudo o tempo todo, sempre que podem, não apenas “o seu nível técnico”. Assim, aprendemos uns com os outros e verificamos que, de fato, somático não é tão individual assim, e performativo não é tão fugaz assim, pois os aprendizados vão se multiplicando criativamente em padrões cristal. (2014, acessado em 26/06).

¹¹ Atividade dirigida aos pós-graduandos que incluem encenação em suas pesquisas. O aluno-pesquisador (diretor, ator, coreógrafo ou *performer*) apresenta ao Coordenador da Atividade, no início do semestre, um Projeto de Encenação e desenvolve o laboratório de criação cênica, sozinho ou com seu elenco, sob supervisão do Orientador e do Coordenador da Atividade. São realizadas reuniões semanais para supervisão e troca de experiências e cada aluno-pesquisador deve apresentar um relatório ao final do semestre. A bibliografia varia de acordo com o Projeto de Encenação. (*in*: Ciane Fernandes, 2012, p.3).

Eu associo este termo somático-performativo ao movimento epistemológico entre vivência (somático), prática artística (performativo) e entre *escrita performativa e/ou performance escrita*. Por ora, vamos nos deter ao que se relaciona com a escrita, pois, no que tange sua relação com a *performance* artística, reservo os próximos capítulos. Assim:

[...] não precisamos iniciar pelo começo da tese, mas sim pelo *começo da escrita*. Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo... O desejo é o começo do corpo... A batalha é o começo da trégua”. (FERNANDES, 2013, p.2).

Numa revisão de literatura de pesquisa em artes cênicas, neste caso, teatro e *arte da performance*, podemos incluir: referências bibliográficas, documentos eletrônicos, palestras assistidas, realização de *performances*, novos espetáculos vistos, entrevistas realizadas com sujeitos envolvidos no processo, novas ações artísticas autorais, etc., etc.; desde que estas se caracterizem, como argumenta Jorge Bondía Larossa, no âmbito do par experiência/sentido. Experiência para ele é o que nos passa, “*eso que me passa [...] a experiência de fato, é quando nos tornamos o sujeito da experiência*” (2002, p.2).

Faço uma associação entre este discurso de Larossa e de Fernandes, e acerca dos aspectos da pesquisa somático-performativa:

Na pesquisa somático-performativa, o termo “objeto de estudo” torna-se um sujeito que cria o modo de estudo. Neste contexto, a relação entre **Pesquisa Somática** e **Pesquisa Performativa** é de mão dupla, a abordagem somática informa e se forma a partir da prática performativa e vice-versa. Portanto, nossa abordagem pode ser denominada de **Pesquisa Somático-Performativa**. (2013, p. 109).

Sendo assim, “processos e estudos têm constituição viva e integrada – Soma [...] termo que advém do grego *somatikos*, que se refere à pessoa viva, consciente, corporal.” (FERNANDES, 2013, p.107).

Esta abordagem é elemento-eixo na atividade *Laboratório de performance* da Professora Ciane Fernandes. Ambas, abordagem e professora, proporcionaram-me experiências que influenciaram definitivamente o meu olhar sobre a minha prática

como ator, *performer*, e principalmente enquanto *professore/encenador/investigador*, e também os rumos da escrita desta pesquisa.

Falando em escrita, Fernandes, ainda nos diz: “[...] o texto é uma *performance*, que gera outra *performance*(cena), etc., *ad infinitum*.”. E segue listando quatro aspectos, que ela relaciona ente *performance* e escrita. Nesta busca por uma opção dinâmica, explicitando:

1. *performance* sem escrita; 2. Escrita sem *performance*; 3. Escrita Performativa; 4. *Performance* Escrita. [...] Talvez a imagem que mais se aproxime deste entre-lugar com um elemento-eixo dinâmico seja a dupla espiral do DNA, simultaneamente contraindo e expandindo como universos em crescimento. (2013, p.3).

Esta abordagem dialoga com o percurso que escolhi para iniciar esta travessia: excursionar memorialisticamente por *experiências* em arte, com arte e pela arte. E também experiências de vida: Somáticas. Das quais se desdobraram ações Performativas. E destas últimas, as pensadas para a cena. Em outras palavras: espaço, tempo, situações, vivências que influenciaram e ainda influenciam meus processos enquanto *professor/encenador/investigador*.

1.1 Entre-lugares da memória: histórias narrativas e influências

“O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’.”

(Anne Bogart).

Em *O drama do nosso passado* (2002), ensaio acerca da pré-história da mente moderna, Steven Mithen¹², comunga da ideia de que, para encontrarmos as

¹²Arqueólogo da Arqueologia Cognitiva, ramo da Arqueologia Pós-Processual, Mithen propõe a evolução da mente humana através da recapitulação e do modelo catedrático da mente. A evolução da mente humana teria passado por três fases: 1) domínio geral; 2) domínio geral com módulos específicos. independentes; 3) domínio geral com módulos específicos sob controle de um processador central.

origens da mente moderna, temos que mergulhar na escuridão da pré-história. “Temos que olhar num relance para a origem da arte, há três mil anos, mesmo aquela criada pela nossa própria espécie, *Homo sapiens sapiens*, no registro fóssil de cem mil anos de idade.” (2002, p. 29).

Valendo-se desta sugestão, propus-me, através da memória afetiva, a ir até a minha ‘pré-história’, na tentativa de compreender, não a mente moderna, mas a minha mente; a mente do professor, *performer*, encenador, investigador. Convido-os assim à travessia somático-performativa, que nos trouxe a esta escrita.

*“Você não sabe o que é farinha boa.
Farinha é a que a mãe me manda lá de
Alagoas.”*

(Djavan).

Nasci em Maceió, Alagoas, em 1981 – exatamente na década em que no Brasil a *arte da performance* se estabeleceu como arte independente. Paralelo ao meu crescimento e desenvolvimento enquanto indivíduo, artistas das diversas linguagens performavam em busca de novos experimentos e da renovação da arte, marcando suas ações na história. Para Josette Féral, “uma arte que abalou nossa visão de arte, nas décadas de 70 e 80” (2009, p.199).

Sou filho da maceioense Simone Farias, advogada por formação e professora de História aposentada, e de Almir Braga das Chagas, administrador de empresas, sertanejo do município alagoano de Santana do Ipanema. Desde a infância, passava as férias escolares em Santana, na casa de meu avô paterno, Manoel Braga das Chagas, ‘seu Manezinho’, comerciante, no ramo de farinha de mandioca, e Helena Braga, minha avó, professora do ensino fundamental, que, em leituras interpretativas e contação de história, comunicava o conteúdo da disciplina a seus alunos. Justa homenagem: uma escola Municipal em Santana traz o seu nome. De Helena Braga herdei o DNA da inclinação para lecionar e para as artes cênicas.

Esta infância e adolescência no sertão foi um dos mais significativos laboratórios de tipos que presenciei. O entra e sai de pessoas na casa de meu avô,

indo buscar água na cacimba¹³: Rezadeiras, beatas, carroceiros, vendedores de leite, figuras folclóricas – a exemplo de Gina, um travesti carismático e querido por todos... Uma feira livre de tipos.

Em Santana, além das brincadeiras, as mais tradicionais nordestinas, os brinquedos infantis eram confeccionados artesanalmente, de barro ou lata de óleo, sendo os mesmos chamados de *nequinho*. Este universo de tradições e fantasias estimulou, definitivamente, os processos criativos de minhas encenações. Fayga Ostrower¹⁴ afirma: “a criatividade não deixa de abranger o processo total de nossa vida, e tantos os momentos que consideramos necessários ou ‘desnecessários’ alimentam a nossa sensibilidade com múltiplas cargas emotivas e intelectuais.” (1987, p.55).

De Santana, na volta a Maceió, carregava a saudade e os costumes observados e vivenciados. Como um diletante, reunia colegas, abria a bagagem da memória, e contagiados, encenávamos peças de curta duração, retratando os tipos, a feira livre, a musicalidade, e os causos lembrados logo se tornavam dramaturgia.

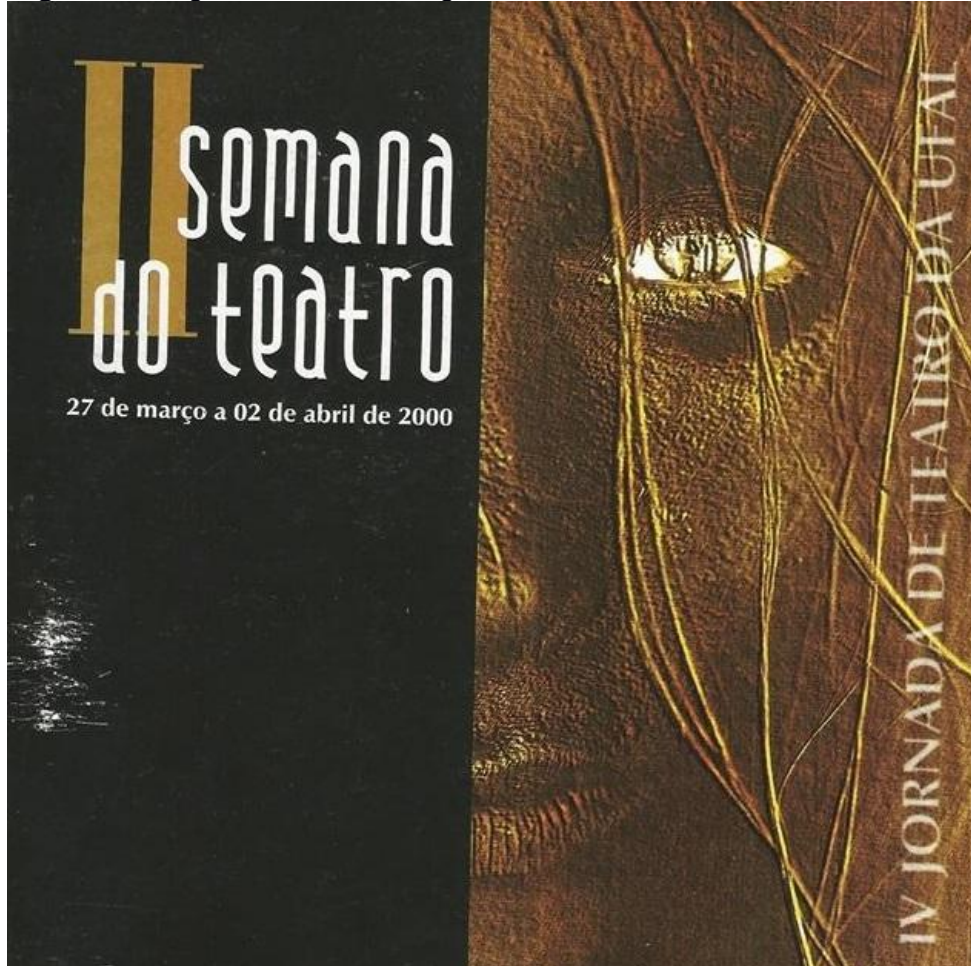
Segui este percurso, também, no teatro estudantil, do ensino fundamental ao médio, Recebendo em 1999, ano de conclusão escolar, o prêmio de melhor ator coadjuvante, no Festival Alagoano de Teatro Estudantil, conferido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado de Alagoas (SATED/AL), instituição que naquele mesmo ano, atestou-me como ator profissional.

13 Poço cavado no solo para extração de água de lençol subterrâneo; Escavação onde se acumula água da chuva, filtrada pelos terrenos adjacentes, para abastecimento das populações circunvizinhas. (AMORA, 1999, p.110).

14 Gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora, Fayga Ostrower chegou ao Rio de Janeiro na década de 30.

1.2 Ano 2000: uma jornada de influências

Figura 1: Programa do evento digitalizado.



Fonte: Acervo pessoal. (2000).

Vivi no ano de 2000, entre os meses de março e abril, em uma semana, uma das escolas que mais influenciou a minha formação artístico pedagógica. Na cidade de Maceió acontecia a *IV Jornada de Teatro da UFAL*, paralelamente à *II Semana do Teatro* da Fundação Teatro Deodoro. O palco principal deste acontecimento foi o Teatro Deodoro, que, para o encenador Lael Correa, “é quase um teatro-fetiche para qualquer artista cênico nativo. É um objeto de desejo artístico quase sagrado”. (2010, p.06).

Quero chamar a atenção para o fato de que, sob a minha percepção, o teatro alagoano, durante este evento, viveu um clima de apogeu, de efervescência, de ressignificação do fazer teatral. Concordo com o professor e pesquisador, Ronaldo de Andrade, quando legitima, documentalmente, esta minha observação:

Foram realizações de qualidade artística tanto no sentido prático – com as apresentações dos espetáculos teatrais, de dança e música – como no sentido teórico – com a oferta de oficinas, palestras, exposições. “Semanas e Jornadas de Teatro” que romperam as fronteiras das linguagens cênicas, não somente reunindo-as, mas também proporcionando espaço para as novas tendências, em que as fronteiras são tênues e imaginárias. (DE ANDRADE, 2010, p. 165-166).

Nesta Semana/Jornada, além de integrar o elenco do espetáculo infantil *A revolução dos brinquedos*, também fui espectador atento, observador e assimilador da estética destas ações cênicas. Enquanto De Andrade, confirma a singularidade deste evento, ressaltando sua relevância para o teatro alagoano, é nas palavras de Fernandes, que faço um paralelo do que vivi, com a presente pesquisa:

Um estudo em artes cênicas se dá através da prática e participação artística – ou seja, tanto de criação quanto de observação ativa da arte – acompanhada de uma reflexão coerente com a mesma. Assim, o *performer*-aprendiz foca seus estudos na realização e observação da(s) obra(s) ou processo(s) cênico(s), a partir dos quais e com os quais traça conexões teóricas, comparativas, analíticas, etc. (FERNANDES, 2013, p. 106).

Quatro anos antes deste momento de intenso movimento artístico teatral acontecer na história do teatro de Alagoas, o Teatro Deodoro estivera fechado. No lugar de vida, movimentação, aplausos, holofotes, cortinas fechadas. Isto por uma reforma que durou uma década – uma lacuna entre 1988 e 1998.

Foi ainda neste momento de efervescência, em 2000, que assisti a uma *performance* pela primeira vez: um fenômeno artístico e estético, jamais esquecido. Nem sequer sabia que tal fenômeno era denominado por Patrice Pavis como “um discurso caleidoscópico artístico multitemático.” (1999, p.284). Divido as mesmas sensações de Matteo Bonfitto (2013) quando se deparou pela primeira vez como espectador deste fenômeno artístico, quando diz que lhe trouxe variadas sensações, percepções, surpresas e perplexidades.

A minha primeira vez trata-se da estreia de *O Jato de Sangue*¹⁵, de Antonin

15 *O jato de sangue* de Artaud é uma peça bastante curta. Com relação a essa peça não se fala em enredo ou ação, pelo menos não em seu sentido tradicional, essas estruturas não chegam a se constituir. A peça apresenta dois grandes movimentos, duas principais imagens de força e violência que irrompem diante dos personagens, uma logo no início do ato e outra próxima do desfecho. O primeiro movimento se dá com a chegada de um furacão e traz à cena dois astros entrecrocando-se;

Artaud, com direção de Nara Salles¹⁶. Considerado pela crítica o primeiro espetáculo pós-moderno de Alagoas.

A *performance*-espetáculo, instalação ou instauração cênica *O Jato de Sangue* (2002), contava com aproximadamente trinta *performers*, entre atores, bailarinos, músicos, cantores e artistas plásticos. O cenário: uma estrutura de andaimes, com dez metros de altura, erguida na área externa do Teatro Deodoro. A cenografia funcional em determinado momento: um imenso tecido branco que “despenca” do alto, cobrindo a frente dos andaimes, onde foram projetadas imagens “sincronizadas” com a sombra dos *performers/personagens* que, por trás do tecido, desciam, subiam e/ou, em pausa dinâmica, continuavam a produzir sons musicais, diálogos fragmentados e partituras corporais.

Confesso que nunca vira algo parecido, e que não me preparara para tal evento. Glusberg (2008), sobre a condição de ser espectador desprevenido de uma *performance*, diz que:

Em oposição aos espetáculos tradicionais como o teatro ou a dança, o espectador de *performances* não é um espectador que sabe o que vai ver e, mais do que isso, talvez nem esteja familiarizado com o tipo de manifestações a que assiste. (GLUSBERG, 2008, p.61).

O autor continua: “Porém, mesmo o espectador mais desprevenido entra em crise interna frente a esse fenômeno de transgressão ou ressignificação de programas gestuais”. (*idem, ibidem*). E foi exatamente isso que ocorreu: presenciava em absorto estado, inúmeras sensações proporcionadas por sua carga visual e estética.

Tudo reverberava aqui e agora; um impacto psicofísico. Perguntava-me em silêncio e ao ponto de balbuciar: *Isso pode? Isso é teatro? O que é isso?! Por que tamanha provocação?* Fabião (2010) parece ouvir as mesmas perguntas do meu balbucio, ao se deparar com eventos performativos, e traz a ideia/solução para nos acalmar:

Fácil seria dizer que se trata de operações adolescentemente

o segundo movimento tem início com um tremor da Terra, seguido de trovão e relâmpagos que deixarão entrever o jato de sangue expelido do punho de Deus. Por último, fala-se de uma ampla subversão dirigida às instituições humanas, quase personificadas em personagens-sombras, quase forças reguladoras, fantasmas ou alucinações, presenças censoras, a reprimir e vigiar os jatos do pensamento, da criação, da libido, da vida enfim. (JALLAGEAS, 2008).

16 Na época professora do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas.

provocativas promovidas por um punhado de sado masoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o senso comum. [...] E aturdido [o espectador] se pergunta: o que é isso? para quê isso? afinal, o que eles querem dizer com isso? isso é arte? (2010, p.4).

Vejamos o que Artaud em *Os Escritos de Antonin Artaud: seleção e notas, fala* de suas pretensões com *O Jato de Sangue*, “[...] proponho um teatro onde as imagens físicas violentas golpeiem e hipnotizem a sensibilidade do espectador pego pelo teatro como por um turbilhão de forças superiores.” (1983, p.75). Agora vejamos como Salles descreve o seu processo de criação:

A proposta de lidar com as noções de *performance* e instalação, derivando no conceito de instauração cênica, está pautada no trabalho que desenvolvi durante oito anos com o “totem teatro dança e arte contemporânea”, na cidade de Recife, como nos trabalhos que desenvolvi a partir de 1983 com a “cooperativa de atores” em Florianópolis. Outro motivo é por serem estas as noções (*performance* e instauração) as que mais se aproximam com que propõe Artaud. (2004, p.3).

Analisando as palavras de Artaud juntamente as de Nara Salles e tendo sido espectador de *O Jato de Sangue*, posso afirmar que houve um casamento indissociável entre as pretensões de Artaud e a encenação concebida por Nara Salles, pois - o espetáculo apresentou a realização e o encontro entre o desejo artístico de Artaud e a ciência nas pesquisas para à cena de Nara Salles. Vislumbro ainda como um sucesso enquanto prospecções e prática.

Este interpretar Artaud através de pesquisas e posteriores prática artística provocou no mínimo o estranhamento nos espectadores. Desde o nu como figurino até as múltiplas cenas simultâneas, o corpo como mídia, as projeções visuais, os gritos, os instrumentos musicais executados ao vivo do alto dos andaimes, por trás do pano, os personagens sombras, com vozes disputando com as dos que performavam à frente do pano, os corpos sendo pintados...

Identifico-me com Fabião quando trata de muitos espectadores que, ao assistir, veem em uma *performance* “verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena.” (2010, p.4). Acerca deste susto conceitual estético, Fabião considera que:

Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção que ativam e evidenciam a latência paradoxal do

vivo—o que não para de nascer e não cessa de morrer simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (2010, p.4).

Na figura 2, um casal de *performers* pinta seus corpos, em movimentos sinuosos, denotando amor e sexo, entre movimentos leves e bruscos. Ao fundo, dois *performers* circulando dentro da fonte/obelisco, no pátio externo do Teatro Deodoro; por todos os lados, e em cima dos andaimes, várias cenas aconteciam simultaneamente. Stern e Herderson (1993) apontam este “interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; interesse em usar materiais ‘in *natura*’ e também ‘manufaturados’”, como uma das características da *arte da performance*.

Figura 2: A plateia observa: cena de *O Jato de Sangue*. *Performers* pintando o corpo um do outro, enquanto outros circulam a fonte/obelisco que fica no pátio externo do Teatro Deodoro.



Fonte: Acervo pessoal de Nara Salles. (2000).

Além do impacto dos estímulos múltiplos e simultâneos da ação dramática, o que me deixava perplexo era o total despojamento de pudores, na entrega dos corpos à arte, esta ruptura de padrões sociais – um homem e uma mulher seminus, “lambuzando” seus corpos mutuamente numa dança sensual e, por que não erótica? Segundo Glusberg, em uma metáfora do corpo humano como nave, afirma que “o elemento erótico, presente em toda forma de expressão corporal, torna indispensável esta plena e nítida consciência de si próprio, para governar a nave e evitar que seja ela que nos governe” (2008, p. 83).

Figura 3: Cena da primeira versão de *O Jato de Sangue* encenada no Espaço Cultural da UFAL, no antigo planetário (CÉU). Vemos *Performers* nos andaimes, um dos espaços cênicos. Em cena: João Dionísio e Luiza Meneses.



Fonte: Acervo pessoal de Nara Salles. (1999).

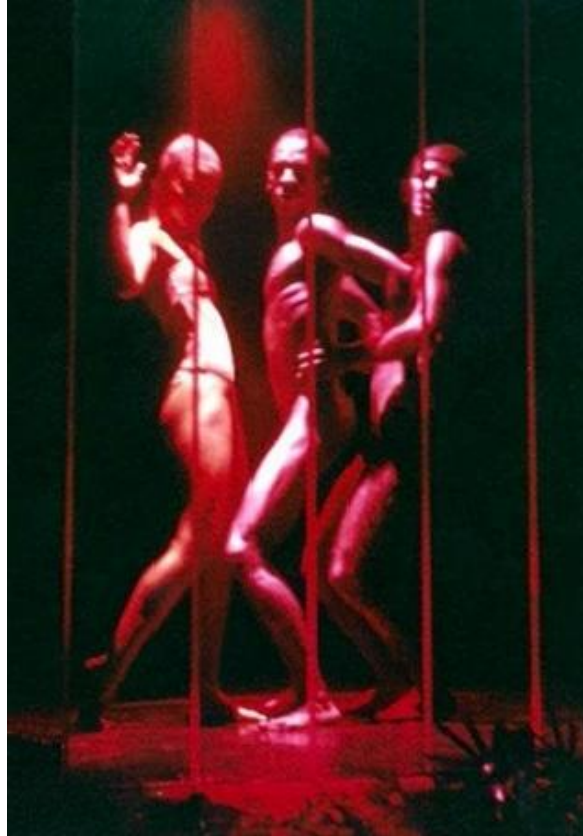
Já na imagem 3 as personagens Mocinho e Mocinha, que durante o espetáculo, repetiam raros e curtos diálogos, não representados, mas recitado como uma espécie de *mantra*. Essa quase ausência textual já imprimia “um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de *performance*” (STERN; HERDERSON, 1993, p.382). O espetáculo prenunciava, dessa forma, quais eram algumas das características da *arte da performance*, a exemplo da ênfase dada a presença física dos atores/performers como essencial para o processo de montagem.

Vinte 24 depois de testemunhar *O Jato de Sangue*, com nus frontais masculinos e femininos, estreou exatamente à meia-noite, no *Teatro de Arena*¹⁷, o espetáculo *Genética* (ver figura 4). Inspirado no romance autobiográfico, *Diário de um ladrão*, do escritor/dramaturgo Jean Genet. Com a direção e adaptação de Lael Correa, ator, encenador, artista plástico e crítico de teatro. Naturalmente esteta, devido à sua vocação e dedicação às artes plásticas, Lael concebeu *Genética* no

¹⁷ Teatro de Arena Sergio Cardoso, Anexo ao Teatro Deodoro.

limiar de uma plasticidade contemporânea. A meu ver o cenário traduzia imageticamente as palavras de Pavis (2007, p.284), quando observa que “*performance* é o teatro das artes visuais”¹⁸.

Figura 4: Cena de *Genética*. Em cena: Thaísa Kelly, Marcos Wanderley e Denílson Leite¹⁹.



Fonte: Acervo Infinito Enquanto Truque. (2000).

Esta sucessão de adventos performativos foi norteadando o meu entendimento, e decifrando alguns de seus códigos estéticos, como suas características. Percebam nas palavras de Lael, no release publicado de *Genética*, que sua ligação com o universo das artes visuais é presença marcada, e que as ações físicas do elenco se sobressaem ao texto verbal. Estas características trazem estreita ligação com a *performance*:

Utilizando lixo industrial na sua composição cênica (principalmente pedaços de alumínio, elásticos²⁰ e cacos de vidro), *Genética* não tem a palavra (texto) como elemento fundamental para sua realização.

¹⁸ Cabe a este contexto. Veremos no capítulo 2 que levanto uma reflexão a este termo.

¹⁹ Exatos 12 anos depois de atuar em *Genética*, cujo tema era a violência e discriminação sexual, Denílson Leite, ator de esmero talento e professor de teatro, foi assassinado em um crime de homofobia.

²⁰ Elásticos como elemento composicional para cenários de espetáculos que dirigi, foi por muito tempo, elemento estético fundante.

Seus fundamentos estão no corpo do ator e nas suas interações com os objetos, a música e o espaço. Ao trabalho físico dos atores aliam-se as marcações de cena ágeis e precisas (quase coreográficas), onde a expressividade dos atores concentra-se em jogos de impacto físico e estético. Desse modo, em meio ao cheiro das muitas flores espalhadas por entre os espectadores, desfilam pela cena a violência e o lirismo do universo marginal de Genet. (CORREA, 2000).²¹.

Somando as palavras de Lael Correa ao pensamento de Eleonora Fabião (2008), quando aborda as características da *performance*, e enfatiza que, dentre outros aspectos, pode-se destacar a “Desconstrução de modos tradicionais de produção e recepção artística – ênfase no corpo como tema e matéria – desconstrução da representação, desinteresse pela ficção”. Então, à luz de Josette Féral (2009), posso afirmar que: *Genética*, nesta montagem, trouxe ao palco o Teatro Performativo. Para Féral, estas características inscrevem certa performatividade e estão presentes na maioria das cenas produzidas na contemporaneidade:

Este teatro, que chamo de **teatro performativo**, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (2009, p.197)

Neste ambiente de experimentações cênicas – minha particular Semana de Arte Moderna –, conheci o trabalho de dois jovens artistas: René Guerra e Flávio Rabelo. René Guerra, hoje, como cineasta, coleciona prêmios nacionais e internacionais, a exemplo do curta-metragem *Os Sapatos de Aristeu*. Flávio Rabelo, contemporâneo do Curso de Teatro Licenciatura da UFAL, hoje, professor doutor pela Unicamp, com a sua tese *Cartografia do Invisível: paradoxos da expressão do corpo-em-arte, sob a orientação do professor Renato Ferracine*²². Vale registrar que, concomitante aos seus estudos universitários, Rabelo se tornou um *performer* com reconhecimento na academia e fora dela.

21 Citação extraída do programa do Espetáculo *Genética*.

22 É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo, desde o ano de 1993. É professor com credenciamento pleno e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - Possui quatro livros publicados: "A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator" (Editora da UNICAMP e FAPESP - 2001), "Café com Queijo: Corpos em Criação" (HUCITEC e FAPESP - 2006), "Corpos em Fuga, Corpos em Arte - ORG" (HUCITEC e FAPESP - 2006) e "Ensaio de Atuação" (Perspectiva e FAPESP - 2013).

Rabelo e Guerra, nesta significativa semana, contribuíram com outra experiência marcante: *Terra terta*, uma comédia regional que nasceu de uma história verdadeira, vivida por uma mulher simples e forte, Tertulina, que cumpriu uma promessa feita por sua mãe, a de viajar a pé pelo sertão, com destino à capela de sua santa de devoção, até os 95 anos de idade.

De qualidade e altamente expressiva, *Terra terta* catalisou para mim um momento ímpar de processo criativo. Tertulina, numa transformação cênica, poético-performativa, veste em cena, uma imensa saia de retalhos que, ao se desdobrar, cobriu todo o palco do Teatro de Arena transfigurando-se na santa que tanto procurava. Por baixo da imensa saia, as demais personagens (*performers!*) surgiam agonizantes, suplicando por milagres. Considero *Terra terta*, com seu sotaque regionalista, um espetáculo de Teatro Performativo.

O espetáculo nasce da terra, como sua personagem principal. Uma comédia regional sobre um povo aparentemente monocromático, quase seco, como tudo ao seu redor. Mas um povo que, por trás dessa armadura de suor e barro, tem dentro do peito uma força multicolorida. A construção é feita em cima desse paralelo: o barro e o chitão, a lucidez e o devaneio, e unindo tudo isso: a Fé. (René Guerra²³).

Figura 5: Cena de *Terra Terta*. Em cena: Nine Ribeiro.



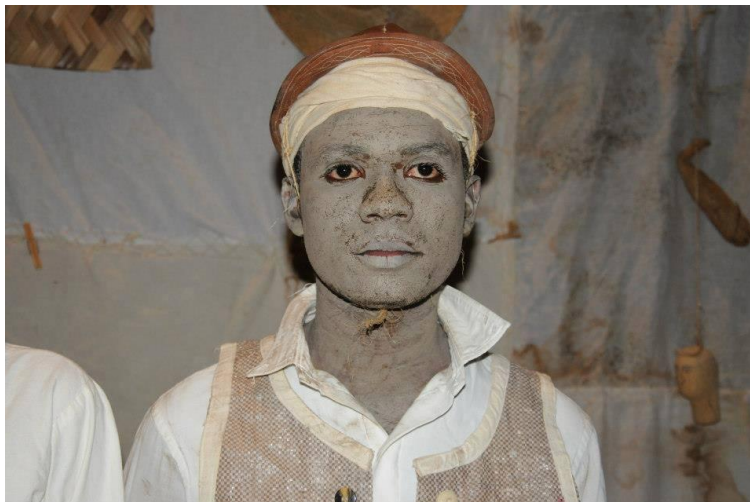
Fonte: Acervo Cia. Penedense de Teatro. (2000).

23 Para release do Espetáculo *Terra terta*, em que assinou a Direção Geral, tendo Flávio Rabelo, autor do texto, como Assistente de Direção.

Esta ponderação se dá, visto que *Terra terta* reuniu características constitutivas da estética performática: a maquiagem recobria todo o corpo dos atores, feita com barro molhado nos remete à *body art* – apontada por Glusberg (2008) como uma das formas de arte precursora da *performance*. A *body art* compõe um período de movimentação artística que ele considera como a pré-história da *performance*.

Jorge Glusberg, (2008) discutindo a condição cênico-teatral, marcadamente impressa nas expressões criativas que se sobressaíram nas décadas de 60 e 70, chama a atenção para a *body art* como uma tendência à arte conceitual. Ele afirma que o denominador *da body art* era “o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos, pela literatura, pintura e escultura.” (p.42-3).

Figuras 6 e 7: Atores no camarim do Theatro Sete de Setembro (Penedo, Alagoas), fazendo uso de barro molhado como maquiagem corporal.



Fonte: Acervo Cia. Penedense de Teatro. (2000).

As experiências relatadas foram transformadoras, influenciaram radicalmente

a minha práxis artística. Isto me remete a um dos maiores nomes do teatro ocidental: Constantin Stanislavski.

Stanislavski (1989), em seu livro *Minha Vida na Arte*, no capítulo *Stanislavski, Duncan e Craig*, inicia descrevendo a primeira vez que foi assistir a esta famosa dançarina. Após ficar extasiado com a sua *performance*, declarou que, depois da primeira apresentação, não perdera mais nenhum concerto de Isadora Duncan. “A necessidade de vê-la me era ditada de dentro, pelo meu sentimento artístico afinado com a sua arte.” E continua descrevendo o impacto sentido ao assisti-la:

Posteriormente, após conhecer-lhe o método, assim como as ideias do seu genial amigo Craig, compreendi que em distintas partes do mundo, em virtude de condições por nós ignoradas, dos mais diversos pontos de vista, pessoas diferentes procuram na arte os mesmos princípios criadores ordinários, que nascem naturalmente. E, ao encontra-se, ficavam admiradas com a identidade e afinidade de princípios. Foi precisamente isto que ocorreu no encontro que estou descrevendo: nós nos entendíamos a meias palavras. (1989, p.452).

Imagens, corpo, plasticidade, sensorial, ruptura, ritualístico, questionador, espaço alternativo, simultaneidade, o corpo como mídia, novas mídias, *body art*, *happenings*, hibridismo! Isso e outras sensações/visões/vivências impregnaram-me de impacto afetivo, que permearão para sempre a minha vida na arte, as concepções e os processos; como para Stanislavski foi Duncan e Craig, para mim foi a *arte da performance*.

A *performance* mais importante da semana/jornada aconteceu dentro de mim: de espectador, outrora passivo, a espectador emancipado. Enquanto outros artistas performavam, eu era a *performance* em erupção, magnetizado por este fenômeno das artes.

1.3 Imersão Acadêmica: mergulho durante a Travessia

Ao ingressar, em 2002, no Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas, pretendia compreender, academicamente, as percepções e assimilações acima relatadas.

A princípio, por não haver grupos de pesquisa ou disciplinas específicas,

voltadas à *arte da performance*, o meu olhar enveredou por visitas constantes à Biblioteca Setorial do Departamento de Artes da UFAL, e posteriores experimentos práticos, a partir dos conteúdos apreendidos nos livros locados.

No sexto período, e penúltimo ano de curso, a professora Nara Salles oferta o curso de extensão universitária *Laboratório de Treinamento Psicofísico do Ator/Bailarino através da improvisação*, baseado nas conjecturas do Sistema Laban/Bartenieff.

Nos laboratórios do corpo um aporte para experimentações embasadas num dos mais importantes teóricos da dança do século XX, o “pai da dança-teatro”. Despertando-me para novas possibilidades do fazer artístico, da utilização da comunicação não verbal; da criação estética, tudo voltado para uma consciência corporal, fora da cena e preparada para a cena.

Até então, a *performance* reverberava em mim como um espectador fascinado imagética e memorialisticamente. Neste referido curso me aproximei em ações práticas físicas do ser *performer*. Meu corpo, então, é que reverberava através dos movimentos corpóreos todo o imagético proporcionado pela prática da *performance*. Bethe Lopes (2010), apropriadamente, diz: “As emoções que o *performer* perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscreve uma ‘matriz de si’.” (p.137).

Antes dos experimentos, como ator/*performer*, a ansiedade em conciliar *performance* com o teatro se deu por acaso, em 2002, no primeiro ano da graduação. Ainda como aluno, ator/*performer*, e aprendiz, participei da oficina *Dramaturgia Leituras em Cena*, que “objetivava estimular a prática de leituras de textos teatrais, mais propriamente, visava oportunizar o ritual de ouvir/ver leituras encenadas de textos inéditos e consagrados da dramaturgia nacional e internacional.”²⁴

O Serviço Social do Comércio (SESC), regional Alagoas, instituição promotora do projeto, selecionou quatro²⁵ participantes, os quais seriam os diretores de uma semana de leituras dramatizadas da obra de Nelson Rodrigues. Por sorteio, o texto *Dorotéia* ficou sob a minha responsabilidade. Esta foi a minha primeira experiência

²⁴ Fonte: <https://portal.sesc-sc.com.br/projeto/69/dramaturgia-leituras-em-cena.html>.

²⁵ Entre os selecionados tinham dois docentes da Graduação em Teatro: José Acioly Filho e Glauber Teixeira, e entre os discentes, além de mim, Carlos Alberto Barros.

como diretor/encenador para um público especializado na área. Conteí com a colaboração no elenco das alunas/atrizes Roberta Aureliano (Dorotéia), Lindiane Heliomarrie (Dona Flávia), Aline Soares (Carmelita), Paula Quintino (Maura), Monique Dantas (Das Dores), Analice Souza (Dona Sunta da Abádia) e Walleska Machado responsável por uma maquiagem marcadamente artística. Figurinos e concepção de sonoplastia foram por mim idealizados e “executados” com a colaboração do elenco – as atrizes compuseram seus figurinos com peças de roupa emprestadas de amigos e parentes.

Mesmo em formação e sem ainda ter um embasamento teórico para tal experimento, inseri elementos performativos neste exercício de direção: ainda que acidentalmente, a minha assinatura nasceu com o diálogo constante entre o teatro e a *performance*. Renato Cohen considera que a *performance* é uma “linguagem de experimentação e expressão cênica” (2007, p.28).

Na noite de estreia como diretor apropriei-me do acaso oportuno para pôr em prática as ideias que desejava experimentar, nascidas do bojo da estética performática. Sua expressão cênica atribuiu dinamismo à leitura. E, ao fim de cada um dos três atos da obra, uma *performance* anunciava com prólogos performativos o próximo ato.

Esta oficina de valorização da literatura dramática e o contato com a obra de Nelson Rodrigues mostraram-me que não era preciso romper com o teatro ‘tradicional’ em detrimento da prática e das pesquisas enredadas na *arte da performance*. Por este rápido entendimento, dirigir *Dorotéia* passou a ser um desejo, concretizado uma década depois.

Estas instigantes experiências extracurriculares, cursos de extensão universitários e oficinas que contemplam, principalmente, as funções técnicas da engrenagem teatral, como por exemplo: iluminotécnica, edição de trilhas sonoras, cenotécnica, cenografia, concepção e execução de plano de luz; foram agregando aprendizado aos percursos criativos que dirigi. A condição de leitor ‘passivo’ não tinha mais espaço, quando entrava em contato com um texto, ao estudar um tema ou roteiro a ser transposto para a cena, de imediato estabelecia uma leitura performativa. O que eu lia, simultaneamente, transpunha em marcações e ações performativas, ‘visualizando’ a luz cênica, música, e os demais elementos constitutivos da cena.

A somatização destas pesquisas, paralelas à graduação, recaiu numa maneira particular de transformar os conteúdos, das disciplinas do currículo do curso em drama-aula-encenação. Surgia assim o Método TEPP - Teatro, Estudo, Pesquisa e Prática. Após algumas práticas e alguns felizes resultados o TEPP se tornou meu trabalho de conclusão de curso, sob a orientação da professora Maria Beatriz Brandão Sá, com o título *O Método TEPP - sua aplicabilidade na montagem de São Consciência Insana*, TCC para a graduação em Artes Cênicas: Teatro Licenciatura, pela UFAL, defendido em 2005.

Em *São Consciência Insana*, trabalho criado acerca da vida e da obra, do poeta, árcade, Tomás Antônio Gonzaga, para a disciplina, *História do Teatro Brasileiro*, ministrada pela professora Sheila Maluf, levamos a cena o primeiro espetáculo nos moldes de Teatro Performativo que fui o encenador.

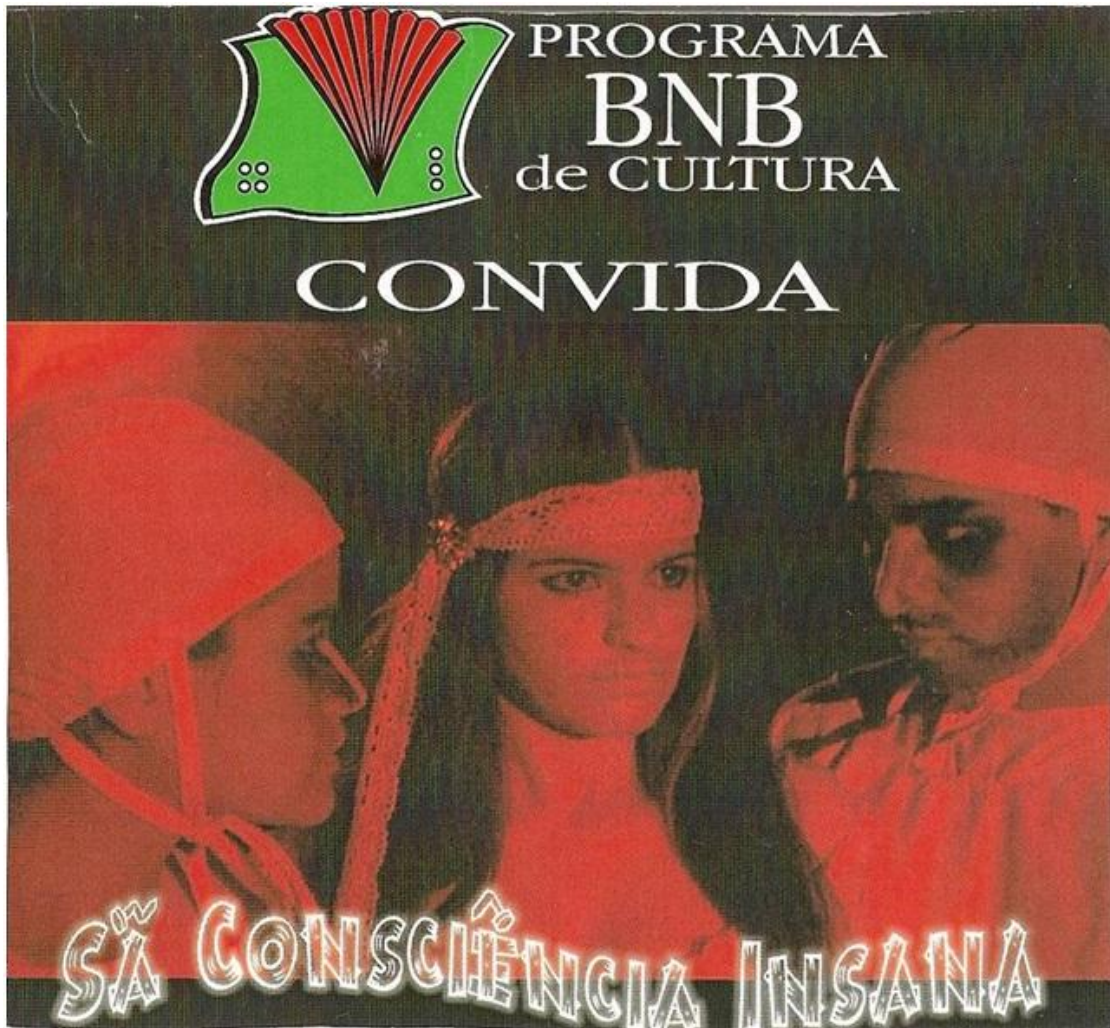
Prossigamos à luz de Pavis, quando nos apresenta acerca do encenador o seguinte significado/competências:

Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição. (1999, p.128).

São Consciência Insana foi premiado em 2005 pelo *Programa BNB de Cultura*, na categoria montagem de espetáculos. Premiação que proporcionou reconhecimento e a profissionalização da *Carapuça Cia. Teatral*, grupo criado na universidade por mim e por Roberta Aureliano, Walleska Machado, Paula Quintino e Analice Souza, colegas da mesma turma da graduação. Nestes 12 anos desde sua criação, estes sócios fundadores, professores formados e em exercício da profissão, desenvolvem na *Carapuça Cia. Teatral* atividades de gestão e de arte. Me compete a presidência e a direção dos espetáculos com a colaboração de todos os integrantes.

Devido à contemplação no Programa BNB de Cultura registramos nos registros como Associação de Estudo, Pesquisa e Prática em Artes Cênicas. As premissas do TEPP, um método nascido em sala de aula, aplicadas à *Carapuça*.

Figura 8: Convite de estreia. Na imagem: este autor e as atrizes Waleska Machado e Roberta Aureliano.



Fonte: Carapuça Cia. Teatral. (2005)

Os estudos nos possibilitou tecer analogias. Os árcades²⁶, relatavam em suas obras, sempre um cenário bucólico, a natureza, a simplicidade, o fingimento pastoril, alusões mitológicas, o nativismo e a consciência política. Percebendo semelhanças com a filosofia hippie de 1960/70, período em que a *arte da performance* entrou em erupção, numa relação análoga aos dois movimentos, criamos através de exercícios psicofísicos, uma dramaturgia corporal, tratando do amor de Marília e Dirceu²⁷.

A inserção de mídias eletrônicas, como: projeção, monitores de TV, e vozes gravadas – estes registros iconográficos, por nós pesquisados e catalogados –

26 Adeptos do movimento literário que se manifestou no período clássico do Séc. XVIII, opondo-se ao Arcadismo decadente e procurando restaurar a simplicidade da língua portuguesa sob a influência de teorias francesas e italianas. O nome arcadismo se originou do local onde se reuniam em Portugal – “Arcádia Lusitana, fundada, em 1756, nos moldes da famosa Arcádia Romana”. (Candido, Antônio; Castelo, J. Aderaldo, p. 102).

27 Personagens da principal obra de Tomás Antonio Gonzaga.

atravessava o lirismo empregado nas partituras corporais e na sonoplastia. Denotando, assim, aspectos emblemáticos da *performance*, quando se trata, principalmente de passagem de tempo, quando neste espetáculo os fatos levados a cena duraram décadas, por exemplo. Para Glusberg “o tempo podia ser expressado na duração de uma *performance* ou com a ajuda de monitores e de feedback de vídeo” (2008, p.54).

Ainda no ano de 2005, assinei a direção de cena do *Show Cores* da banda alagoana *Santadica*. O show foi contemplado com inserção na programação do *Festival Universitário de Cultura da UFAL – FUCA*. Tratava-se de um espetáculo de música, contendo elementos performativos, inseridos como prólogo do show. O poema-manifesto, tema do show, foi recitado por um ator quebrando as declamações tradicionais. O ator fez uso da corporeidade como marca para encenação, ao tempo em que isso acontecia as duas vocalistas pintavam as telas em branco do cenário: os próprios músicos e a si mesmas; seus figurinos brancos se transformaram em cena, na cena, para a cena musical que se seguiria.

Figuras 9, 10, 11 e 12: Imagens do *Show Cores*. Este autor também encena com as vocalistas: Ábia Marpin e Pauline Alencar.



Fonte: Acervo banda *Santadica*. (2005)

Aponto que o poema sendo recitado concomitante à pintura dos figurinos caracteriza um elemento performativo dentro de um espetáculo musical, figuras 9, 10, 11 e 12. Renato Cohen acredita que a *performance* “é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.” (2007, p.28). Visitamos logo na introdução deste trabalho Ives Klein, autor de *Um salto no vazio*, como um dos artistas percussores da arte da *performance*, entre outros feitos, Ives Klein utilizava bailarinas nuas encharcadas de tintas como pinceis vivos para pintar suas enormes telas em branco.

Sob o viés destas palavras de Renato Cohen, reporto-me a *O Império dos Urubus*, espetáculo cujos elementos performativos marcaram sua estética. Minha ligação com esta montagem veio em substituição ao, até então, autor/diretor do espetáculo, Ronaldo Aureliano, que faleceu antes do início de seu projeto: levar o grupo de alunos/atores, de Viçosa de Alagoas, a participar do Festival Alagoano de Teatro Estudantil.

Permaneço nesta imersão acadêmica sob o viés da *performance* durante o curso de especialização no Programa de Pós-graduação no Ensino da Arte: Teatro da UFAL, no ano de 2007. A montagem do texto *O Império dos Urubus* foi o resultado cênico de minha pesquisa de monografia, intitulada *A performance como processo criativo para montagens cênicas: uma alternativa de tempo e espaço numa homenagem ao performer Ronaldo Aureliano*. A monografia aborda os processos criativos do escultor, ator, diretor, mestre da cultura popular, poeta, dramaturgo, Ronaldo Aureliano. A encenação do texto de sua autoria, *O Império dos Urubus*, tornou-se um espetáculo de teatro performativo.

Diante do tempo escasso para conceber e estrearmos no festival, através de exercícios psicofísicos para a construção da personagem e das cenas, escolhi o caminho da *performance*. A vanguarda de Ronaldo Aureliano, que soube, em vida, urdir com maestria a cultura popular às artes visuais e às artes cênicas, impeliu-me a buscar solução à incumbência desta homenagem. Os alunos/atores aceitaram a proposta de conhecer e ter a *arte da performance* como linguagem cênica no percurso criativo.

Destaco algumas de suas características enquanto Teatro Performativo: no início do espetáculo o cenário é revelado multicolorido em cena, junto a ação dos

performers – ora, desenho cenográfico; ora, dança simbiótica: e onde se confundiam homens e urubus –, numa relação do aqui e agora, que tanto se familiariza com os aspectos característicos desta linguagem artística. Júlio Plaza enfatiza que: “a *performance* é uma atuação aqui, agora, no tempo e no espaço real de um sujeito ou sujeitos que utilizam ou não parafernália e objetos de tecnologias e tudo mais.” (Júlio Plaza²⁸ in: Leote. 1996).

Figura 13: Figurinos nas cores da bandeira do Estado de Alagoas, numa alusão aos folguedos populares. Na cena os atores: Matheus Sampaio (Bobo da Corte) e Heloísa Rebelo (Rainha Louca).



Fonte: Acervo pessoal. (2007).

Neste jogo cênico performativo o cenário revela colorido “ao vivo” o que antes era ‘neutralizado’ pela cor preta. Capas pretas confeccionadas, sob medida, vestiam as formas e os volumes do cenário, milimetricamente. Através de uma partitura corporal “não humanizada”, dois alunos atores, representando urubus, atacavam o seu alimento: as capas pretas representavam, performativamente, a metamorfose cenográfica do opaco, sombrio, em um mundo fantasioso, distante da cruel realidade do Reino de Tabocas, onde se passa a narrativa. Pois, esta obra dramatúrgica de Aureliano apresenta como argumento-eixo a história do Reino de Tabocas,

28 Julio Plaza González (Madri, Espanha 1938 — São Paulo SP 2003). Artista intermídia, escritor, gravador e professor. Inicia sua formação artística na década de 1950, com estudos livres em Madri. Entra na vida acadêmica ingressando na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro, com bolsa de estudos concedida pelo Itamaraty. Como professor, sua carreira tem destaque na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. (Fonte: www.itaucultural.com.br, acessado em março de 2014).

governado por uma família real atípica das convencionais, uma verdadeira sátira à corrupção política brasileira, e mais precisamente, “uma denúncia caricatural de uma família que já governou corruptamente Viçosa de Alagoas.”²⁹

Constatamos que o texto se mostra como uma denúncia do autor acerca de sua percepção da gestão pública da cidade em que mora. Esta constatação me leva a Andréa Maciel, quando em seu artigo *A performance e seus diálogos com as vanguardas*, pontua:

O projeto de reformulação artística do movimento futurista incorporava a violência de um momento político de fortes tensões nacionalistas e colonialistas, em uma Itália atravessada por conflitos relacionados aos processos de unificação. Nesse sentido, o movimento prenuncia um forte traço na formação da *performance* enquanto linguagem, que é o de **articular realidades políticas e sociais a propostas estéticas**. (MACIEL, 2008).

Com estas palavras, Maciel também põe a vanguarda europeia enquanto pré-história da *performance* e nos fornece mais uma característica da *performance art* – “a de articular realidades políticas e sociais a propostas estéticas”, proposta similar a de *O império de urubus*, ao associarmos ações performativas enquanto estética cênica de um texto de caráter satírico/político. Estética ressaltada nos exercícios psicofísicos tendo o corpo como voz ativa de expressão do conteúdo assimilado pelos alunos/atores.

Destacar a força criativa que há em exercícios psicofísicos, embebidos e concebidos pelo viés estético e fundante da *arte da performance*, é fornecer a este fenômeno artístico o seu devido reconhecimento, como possível mecanismo artístico pedagógico para processos de montagens cênicas; seja em regime de estúdio ou propositadamente pensado para ser levado a público. O corpo em *performance* preenche um vazio no espaço, criando um elo de emissor-receptor num/no espaço-tempo em que se performa.

No ano de 2010, tornei-me professor efetivo da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas (ETA/UFAL). Lecionando as disciplinas *Interpretação e Montagens Cênicas*, atuei, sistematicamente, como professor/encenador/investigador. Segui por esta imersão acadêmica ao ingressar

²⁹ Definição que o próprio autor deu ao seu texto.

no Mestrado Institucional entre a Universidade Federal da Bahia e a UFAL, o MINTER.

Nesta Travessia, mais um aporte para as novas descobertas e reflexões. Momento de amadurecimento intelectual, de ruptura de convicções, dos paradigmas, ressignificando fonte para saciar a sede de novos referenciais teóricos, por meio de leituras, discussões e reflexões, possibilitadas pelos materiais disponibilizados pelo corpo docente e, também, pela experiência teórico/prática vivida em disciplinas e atividades do PPGAC.

Destaco, entre as atividades do PPGAC, a que desenvolve estreita ligação com nosso objeto de estudo: *Laboratório de performance*, ministrada pela professora Ciane Fernandes, o que me integrou ao *Coletivo A-FETO de performers*, Grupo de Dança-Teatro da UFBA (GDT-UFBA). Um projeto permanente de extensão idealizado e coordenado por Fernandes, que, sobre a importância desta atividade, revela:

Através da experiência do Movimento Autêntico e da dança-teatro, movemos e somos movidos pela história pessoal em diálogo performativo no coletivo em laboratórios que integram prática e teoria, realização e observação, cena e reflexão, movimento e escrita. (2013, p.1).

Os laboratórios vividos com o Coletivo A-FETO e a *performance Tudo é Casa*³⁰, que abordava o tema Biografia em Cena: Perspectivas e processos na Pesquisa Somático-Performativa, foi levada à cena no Salão Nobre da Reitoria da UFBA. Estes laboratórios se tornaram experiências influenciadoras dos rumos desta escrita. Principalmente por vivenciar, na prática física, as teorias. Por ser espectador do “como” Ciane Fernandes, conduz o processo de construção da *performance*, encontrar pontos de imbricações com meu particular processo, e também, por ela, ouvir seus alunos/*performers* numa relação Colabora-Ativa.

Em *Tudo é Casa*, exerci ser *performer* da maneira mais radical que esta linguagem preconiza. Performei num jogo de vida e investigação somático-performativa. Transpondo para a cena como ‘a *performance* da memória’, termo homônimo, do artigo de Bethe Lopes, em que diz:

30 I Seminário de Estudos Sobre o Espaço Biográfico: desafios da bioficção. Entre 20 a 22 de novembro de 2013. Universidade Federal da Bahia Salvador (BA).

A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos criativos do *performer*. Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o *performer* a experimenta em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural. (2010, p.135).

Figura 14: Este autor com Ciane Fernandes na performance *Tudo é Casa*.



Fonte: Foto de W. Anunciação. (2013)

Figura 15: Este autor e parte os integrantes do Coletivo – A-FETO de *performers*. 2013.



Fotógrafo: W. Anunciação. (2013).

1.4 O Abraço ao Teatro: Um porto para o *Performer Essencial*

“O ator não dá as costas, pois a essência teatral seria esse processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito.”

(Denise Stoklos).

No ano de 2008, o Teatro Deodoro fora fechado para reforma. A placa de execução da obra dizia que em três meses a mesma seria concluída. 21 meses se passaram e a reforma estava parada. Devido a este fato, idealizamos o maior ato performativo em que atuei, o *Dia do Abraço ao Teatro Deodoro: Cem anos de Teatro Sem Teatro?!*

Refletindo com Lael Correa, sobre a situação de inércia em que se encontravam os alagoanos, em especial os artistas de Maceió, diante de alguns aspectos político-sociais. Assim nasceu o movimento *Sou Artista, LUTO!?*

Logo outros artistas engajados³¹ aderiram à ideia. *performances* foram encenadas em diversos espaços e em eventos artísticos, sempre conclamando a população para *O Abraço*. Uma das *performances* que integrou nosso programa performativo pré-abraço foi a *Duendes da Ré-forma*. Cones coloridos, confeccionados com cartolinas, tornaram-se símbolo de uma denúncia caricatural, afinal, além do atraso, da lentidão, havia seis meses que não eram vistos nenhum pedreiro ou engenheiro trabalhando na reforma do Deodoro.

Destaco que a *Ré-forma* foi preconcebida por mim, roteirizada; mas os *performers* “ensaiaram” 10 minutos antes da ação. O convite fora anunciado em meio a uma virada cultural, da qual parte da própria plateia presente integrou o elenco, o ato. A improvisação neste momento foi recurso conceitual para que, quem estivesse com o cone, estivesse por “paixão” à causa e não por apenas se mostrar

³¹ Foram muitos os que colaboraram, uma forte e importante colaboração dos artistas alagoanos. MA aponto como os construtores do Movimento: Lael Correa, Ábia Marpin, Udsom Pinheiro, Ticiane Simões, Carlos Alberto Barros, Ronaldo de Andrade e Homero Cavalcante (por ordem de adesão).

em cena. Eleonora Fabião (2013) endossa nossa ideia:

Figura 16: *performance Duendes da Ré-forma*. No centro Joana Sarquis e Nicholas Coelho.



Fonte: Foto de Bárbara Baptista. (2010).

Aos atores e *performers* cabe investigar a condição humana, os mundos e suas causas, nossos modos de recepção, ação e relação, [...] com programas performativos; com o espectador, a testemunha, o cúmplice, o concidadão, o desconhecido, o passante; com os mundos, suas histórias, forças e corpos. (*In*: Prefácio, MATTEO BONFITTO, p. XIII).

No dia 15 de setembro de 2009, véspera da Emancipação Política de Alagoas, o ato *performance* foi consumado. O evento ecoou pela imprensa local e nacional, vejamos:

Quem analisa os diversos tipos de abraços, vai anotando na cabeça quais são eles. Um dos perigosos e conhecidos é o tal abraço de urso. Esse é dado pelo urso de verdade que crava as unhas longas nas costas do oponente. Também é famoso entre os guerreiros de luta livre ou pelos falsos amigos quando resolvem atacar. Existe o abraço da amizade; o abraço da paz... O abraço do amor verdadeiro e uno. Entretanto um novo tipo de abraço foi coroado de beleza, ornado de uma simbologia vigorosa na capital alagoana. Deu gosto documentar artistas, interessados, povo, num abraço significativo, saudoso e protestante na cintura do Teatro Deodoro [...] (CHAGAS, 2009).

Figuras 17 e 18: O abraço ao teatro e este autor recitando o manifesto *Sou Artista, LUTO!?*



Fonte: Fotos de Paula Quintino. (2010).

Usar o próprio corpo em ações-protestos, em espaços públicos ou não, é uma das características da *performance*: questionar, lutar, intervir, refletir, argumentar, em suma, ser político.

A *performer* Fernanda Magalhães³² ilustra bem esta afirmação. Sua pesquisa publicada como *Corpo-reconstrução - ação ritual performance* traz o registro fotográfico de suas ações em lugares públicos de várias partes do mundo, onde a artista aparece nua.

Fernanda acredita que tais intervenções/protestos se fortalecem devido ao seu corpo ser considerado, socialmente, fora dos padrões de beleza. Ações que as imagens auto contextualizam, – contra a derrubada de árvores de um bosque em Londrina, Magalhães posa em meio a troncos caídos ao chão, um protesto contra a construção de um corredor de ônibus em lugar do espaço verde.

Marvin Carlson considera que ações dos grupos ou indivíduos previamente silenciados e oprimidos, ocorridas principalmente no início dos anos 70 e em meados de 1990, seja pelo feminismo, pelo movimento gay, entre outros, ao agirem em prol de seus direitos, em ações distintas, estavam praticando na época “a maior

³² Fernanda Magalhães é artista visual, fotógrafa, performer, doutora em artes pela Unicamp, professora da Universidade Estadual de Londrina, membro da rede de produtores culturais da fotografia do Brasil. Ela recebeu o prêmio Marc Ferrez de fotografia pelo projeto "A representação da mulher gorda na fotografia". Esta série é composta por 28 trabalhos realizados desde 1998. Além da colagem de fotografias e de fragmentos de jornais e revistas, o trabalho é composto por textos, cores, linhas e formas. A artista compõe imagens a partir de auto-retratos seus, mas também utiliza fotografias de outros corpos, realizadas por ela, com o objetivo de evocarem questões relacionadas à sexualidade, a alimentação, a aparência, a maternidade e os tabus presentes na construção da identidade da mulher gorda, que possui um corpo negado, socialmente invisível.

parte da *performance* social e politicamente engajada.”. (2009, p. 187). A este tipo de *performance* ele denomina de: *performance* Resistência. Acredito que é um termo que também nomeia as ações do *Abraço* e de *Fernanda Magalhães*, em cada um destes casos, por determinadas opressões.

“*performance para mim, é um corpo que se posiciona nu frente a enxurrada de padrões e normas na sociedade.*”

(Fernanda Magalhães).

Para Fernanda Magalhães, suas *performances* se fortalecem, à medida que seu corpo se posiciona nu, em resistência aos padrões socialmente estabelecidos. Denise Stoklos, em seu Manifesto *O Performer Essencial*, define o *performer* essencial, afirmando que ele “[...] será sempre político. Não importa a ele nada que na finalidade não signifique possibilidade de convite a questionamento, reflexão, ação e transformação.” (2001).

Figura 19: Fernanda Magalhães performando.



Fonte: Foto de Graziela Diez. (2011).

Sendo assim, em Londrina (2011), quando Fernanda Magalhães *abraçou as árvores* e, em Maceió (2009), quando o teatro recebeu o afetuoso abraço das

centenas de mãos dadas pela *plateia performer*, em ambos os momentos, cada um, naquele dado instante, se constituiu num *Performer* Essencial. “Ação e transformação”: Em Londrina, o Bosque venceu. E em Maceió, o Teatro foi entregue. – Que orgulho esse que tenho do povo artista de minha Terra Afro-caeté!

“O eterno retorno” do Deo d’oro, reaberto em seu centésimo aniversário, inevitavelmente voltará a desempenhar seus mais importantes papéis: testemunha viva do passado, vitrine essencial do presente e criador de novos *links* para o futuro das artes cênicas. Deste modo, os aplausos também podem ser partilhados por gregos e alagoanos. Evoé, Deus Dourado! (CORREA, 2010, p. 06).³³

Recebemos a boa nova da restauração concluída, em forma de convite – no aniversário do centenário do Deodoro, nós ganhamos o presente: a sua reabertura. Ao entrar, deparamo-nos com esta imponente imagem.

Figura 20: Teatro Deodoro restaurado.



Fonte: Acervo DITEAL. (2010).

Logo após o *Abraço*, passado este “descanso” do que chamamos de Imersão

33 Lael Correa prefaciando o livro *Theatro Deodoro; 100 anos de arte*, distribuído em sua noite de reabertura.

Acadêmica, - *Mergulho durante a Travessia*. Alguns meses depois, em 2010, regresso à Universidade Federal de Alagoas, agora, na condição de professor efetivo, assumindo as disciplinas de Interpretação e Montagem Cênica. Apresento os trabalhos que formam o meu repertório de teatro performativo, enquanto *professor/encenador/investigador* na ETA:

- *Gota D'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes, 2010);
- *TABLADO: onde a vida vira cena* (exercício performativo em produção colaborativa com os alunos, 2011);
- *Palavras não ditas: recortes poéticos de Arriete Vilela* (trabalho interdisciplinar sobre a vida e a obra desta escritora alagoana 2012);
- *Dorotéia* (Nelson Rodrigues, 2012).

Considero um desafio selecionar estes experimentos dentre os demais em que tive oportunidade de ser o encenador, como os que ilustram, com mais clareza, uma afinidade com a *arte da performance*. Realizar o recorte teórico que estabeleço como relevante a esta pesquisa sobre a experiência enquanto professor/encenador/investigador, também está sendo desafiador. Para Bião, “O desafio é múltiplo, quando se busca articular arte e ciência, teoria e prática, criação e crítica, universo acadêmico e mundo profissional do espetáculo.” (2012, p.1).

Através da rede de significados destes tratados a que Bião se refere, abordarei teorias da *performance* e suas características; identificando-as nos processos cênicos por mim dirigidos a partir do olhar de professor/encenador/investigador. E, por conseguinte, sugerir o percurso criativo que se estabeleceu nestes experimentos.

2 Os processos criativos e suas estéticas performativas: experimentos, reconhecimento e encontros

2.1 Um encontro *Somático-Performativo*

Continuando esta travessia somático-performativa, senti a necessidade de me apropriar do ideário civilizatório de que trata o ócio criativo³⁴, cotejado por Humberto Eco e Roland Barthes, na década de 70, e desenvolvido, enquanto teoria, pelo sociólogo italiano Domenico De Masi, nos anos 90. A lógica binária articulada por De Masi me fez traçar uma analogia entre a tensão da escritura dissertativa *versus* a sensação confortável em que me pus diante da reconstituição memorialística e, por conseguinte, da revisão da literatura.

“Para ‘praticar’ o ócio criativo é simples, basta se libertar da ideia tradicional do trabalho como obrigação e mesclar atividades, como o trabalho, o tempo livre e o estudo.” (APRATO, 2014)³⁵. A teoria de Domênico De Masi me fez pensar no ‘capital’ de conhecimento apreendido, ao longo do momento da revisão de literatura, em que pausei a escrita; pois, entre esta revisão e as pausas para digerir, silenciar, introspectar e articular pensamentos, percebi a autonomia crítica e o estado de crença a que fui levado com estes aprendizados: – o ato performativo do absorver, do refletir e do pensamento em pleno movimento, em plena transformação.

Externalizando-os em impulsos posteriores, mantive-me, ainda, em constante “movimento”. Além do pensamento em movimento, há um outro movimento, o do próprio corpo.

Desta maneira, percebi que o ócio criativo a que me permiti – no que tange escrever – proporcionou-me um levantamento de pesquisas, não de pura coletânea de informações, mas, feita de encontros e desencontros, de aproximações e

34 Segundo Ivo Lucchesi, a crença no "ócio criativo", na qual o ser humano estaria livre para produzir grandes obras e estonteantes invenções, não resiste ao próprio percurso civilizatório. Foi o sentido profundo de crise que, na Grécia antiga, inspirou as inesquecíveis tragédias de Ésquilo e Sófocles. Diferente não foi o sentimento de Platão ao conceber A República. Mesmo Epicuro tinha plena consciência de que a vida hedonística não poderia prescindir do longo preparo exigido pelo conhecimento.

35 Karla Aprato, especialista em gestão estratégica de pessoas.

despedidas de percepções, de conceitos, de contraconceitos sobre a *arte da performance*. Sensações, aquisições, movimento epistemológico e dialético de construção e desconstrução de saberes. Encontros que elucidaram, não em forma de uma compreensão total acerca da *arte da performance*, mas, em torno da diversidade dos campos de estudo que este tema traz em seu bojo.

2.2 Encontros e Reencontros na tessitura intelectual

Como já vimos na Introdução, a vanguarda europeia está para a *arte da performance* assim como as pinturas rupestres, nas cavernas de Altamira, para a pré-história da arte. Glusberg (2008), dentre outros antropólogos da *performance*, salienta esse ponto de vista, aproximando-a mais das artes visuais do que das artes cênicas. Pavis, por sua vez, usa uma terminologia que se aproxima do meu olhar a este respeito, ele diz que *performance* poderia ser traduzida para “teatro das artes visuais” (2011, p.284), isto porque a esta dissertação meu olhar é para a *performance* como ‘colaboradora’ no processo de construção de montagens cênicas teatrais, significa dizer, que trabalho sua estética e filosofia tendo como finalidade o teatro.

Apesar de reconhecer a relevância dos elementos visuais na estética da *performance*, para mim, ainda é o drama, que segundo a etimologia da palavra (ação) representa a espinha dorsal da *arte da performance*.

É verdade que os artistas desses movimentos vanguardistas fizeram uso da *performance* como catalisadora de ideias, para fundamentar e divulgar seus manifestos, ou seja, foi a partir da ação dramática, somática e/ou performativa, compondo e divulgando os seus ideais. Dançando, cantando, tocando, declamando, gestualizando, vestindo-se e despindo-se em cena, pintando telas ao vivo e pintando a si mesmo, em público e para o público, utilizando esquetes improvisadas, que performavam para e por suas ideias.

Neste reconhecer as artes visuais como nascedouro estético da *arte da performance* e no drama sua espinha dorsal, me arrisco em expor alguns conceitos pessoais que remeto a esta arte, neste contexto - a grande diferença entre teatro e *performance* é que, seja qual for o gênero escolhido, no teatro o ator interpreta uma

personagem ou personifica um tema, mesmo que abstrato, mesmo quando o ator encena um discurso, dando-lhe caráter de personagem, ainda assim, está a interpretar, a representar; na *performance*, o que desenha esta personagem, este tema, este discurso, é o próprio *performer* e a conexão entre corpo e as diversas mídias possíveis. A ponte que integra ambas as expressões artísticas é a que se estabelece entre o ator e/ou performer e o seu público.

Dito de outro modo, o fato de ter me dedicado em menos grau a *performance* e mais ao teatro, não é uma questão de preferência, trata-se aqui de atender a um chamado: o do teatro. Percebo que este companheiro antigo, tornou-se mais vivo, dinâmico, rico, fortalecido e a mim renovado quando é esteticamente representado pelo seu traço mais liricamente subversivo, belo e impactante: a *performance*.

Sendo assim, considero a *performance* o meta hibridismo teatral concebido principalmente através dos elementos visuais, do corpo vivo e presente em ação de um espaçotempo, adornado de uma estética que se É ou se VIVE em troca de re-pre-sen-tar o que se leva a cena. O discurso sou eu, é você *performer*, é o ser personagem EU em cena. Ambas formas de artes a mim não são dissociadas, pois o que venho fazendo é conjugar o teatro convencionalmente estabelecido com a arte da *performance* como um só verbo: 'hibridar'.

Hibridar é jogo 'personagem-eu-personagem' ou seja, enquanto ator/performer podemos transitar numa mesma obra entre o eu enquanto persona em cena (personagem-eu) e por um personagem "agindo" sob o eu (eu-personagem). Hibridar é a consciência e a exploração destas duas possibilidades tendo a ciência que seja uma, outra ou ambas trata-se de uma arte cênica. Mesmo que seja a vida cotidiana ali representada.

Portanto no contexto do espetáculo, na composição de seu todo, entre momentos do que se entende por teatro convencional e elementos performativos inseridos na cena, vê-se uma unificação dessas duas maneiras de expressão das artes cênicas, a esta unificação estética, usamos o termo Teatro-performativo, baseado em Josette Féral (2008).

Ações performativas, ou performatividade, podem acontecer na cena de duas maneiras: na *performance pura* ou com a presença de *elementos performativos*. Chamo de *performance pura* quando uma obra, desde a sua concepção, assim foi

construída e/ou o seu resultado de fato se emoldura na tela conceitual, pincelada por seus pesquisadores, como *arte da performance*; a segunda maneira é quando em algumas obras são inseridos *elementos performativos*. Exemplificando: quando a dança, o teatro, o circo, a ópera e até a música, se propõem a uma apresentação de sua linguagem artística e inserem, em seu entre-lugar, *mise-en-scènes* embriagadas de estética performativa.

Desta estética se sobressai o corpo como material primário e porta-voz de seu constante manifesto de arte viva, o que o torna também um gênero artístico. Andréa Maciel fala que “O gênero performativo congrega essa potência da materialidade do corpo como obra, com o hibridismo de linguagens, e se apoia numa dinâmica que nega a cristalização de qualquer manifestação estética”. (2007, p.4).

Os apontamentos supra-apresentados são recorrentes na literatura que se dedica à *arte da performance*. Estes autores vêm postulando, em diversos momentos da História da *arte da performance* e – aliás, da recente história de sua aceitação como arte desvinculada de outras artes, e de sua independência enquanto linguagem – cada um a seu estilo, e por ângulos distintos de observação, dado o farto teor dos escritos por eles propostos, resultando em um verdadeiro manifesto. A estas postulações que consegui catalogar, denomino: ‘*Manifesto Contraconceitos da arte da performance*’.

Mesmo porque, considerando que a *performance*, enquanto criação artística, e a vida de *performers*, no que tange o anticonvencionalismo e a quebra de paradigmas, atingiram um patamar de vanguarda da vanguarda, ressignificando a desconstrução e a demolição de conceitos estéticos e artísticos, secularmente, estabelecidos. Diante disso, vislumbro que a *arte da performance* pode ser distinguida como uma *Escola*.

Neste sentido, e diante de toda esta gama de escritos, consigo identificar, numa direção convergente, um ponto em comum: a indefinição de uma conceituação para *performance*. Como diz RoseLee Goldberg, no Prefácio à *A arte da performance*, de fevereiro de 1978, e por ela reestabelecido em janeiro de 1987 e outubro de 2000:

Por sua própria natureza, a *performance* desafia um definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de

imediatamente a própria possibilidade da *performance*, pois seus participantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (2006, p. XI).

Sobre isto, Eleonora Fabião (2009)³⁶ diz que: “tentar definir a *performance* não é apenas contraditório ou redutor, é mesmo impossível. Definir *performance* é um falso problema” (2009, p.1).

Na esteira da investigação, com base em um pensamento teórico, mas, procurando entender a *performance* também na prática, verifico que esta arte emblemática me impele a continuar debruçado sobre a imensa fortuna crítica que abraça o tema *arte da performance*. Paro e me indago: - O que seria uma *performance* de fato?

Marvin Carlson, na sua obra investigativa, descritiva, analítica e crítica sobre a *arte da performance*, observa que, sendo uma atividade humana, e entendida tanto como *performance* social, quanto por *performance* da vida real, leva-me a conclusões, concepções e a fronteiras sem limites. Carlson complementa este pensamento, quando diz que a *performance* é “um fenômeno tão complexo, conflituoso, e mutável.” (2009, p. 211). Segue afirmando que:

A *performance* como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia e linguística. (2009, p.17).

O tratado acerca da *performance* na literatura consiste em um diálogo afável entre seus autores, confirmando que vai de encontro às premissas desta arte tentar defini-la e conceituá-la. O ‘conceito’ mais pertinente reside na descrição de suas causas e efeitos; e, por ‘osmose’, identifiquei quais as suas principais características, através de um mapeamento historiográfico de *performances* já realizadas pelo

36 Entrevista - Eleonora Fabião - *Definir performance é um falso problema*, 09.07.2009, disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>, acessado em: 10/04/2014.

mundo. Nesta direção, sigo garimpando suas características e concatenando novas ideias.

Este mapeamento de *performances* surge concomitantemente a uma minuciosa descrição das ações do *performer* na cena, para a cena, do espaço cênico, do contexto histórico, geográfico, social, político e cultural do momento de sua execução, e, principalmente, a descrição conceitual das mesmas.

É este mapeamento descritivo que mais nos aproxima para um melhor entendimento desta arte multifacetada.

A maneira que cada um destes pesquisadores expõe suas percepções acerca da *performance* revela ou fornece noções para construirmos um pensamento e um discurso teórico a seu respeito; seja pelo viés das sensações que ela provoca em quem a pratica ou a assiste (muitos destes escritores são *performers*), seja reafirmando sua importância para a história do desenvolvimento da arte de vanguarda europeia – vale salientar que para Jorge Glusberg, a vanguarda europeia representa a pré-história da *performance*: “Essa pré-história inclui necessariamente relações com o futurismo na Itália, França e Rússia, com o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus.” (2008, p.12). Vejamos um exemplo com RoseLee Goldberg, ao *linkar* a *performance* aos artistas do século XX que estiveram à frente de atividades e movimentos de ruptura com as tradições:

A *performance* esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda. Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a se concentrar nos objetos de arte produzidos em cada um desses períodos, esses movimentos amiúde encontravam suas raízes e tentavam solucionar questões difíceis por meio da *performance*. (2006, p. VII).

Observei, ainda, na revisão da literatura, destacado enfoque à influência da *performance* na renovação da arte, especialmente para a moderna arte de meados dos anos 70 até os nossos dias. Complementando nosso raciocínio teórico, encontramos em alguns destes volumes a diferenciação entre ser ator e *performer*, melhor dizendo, as diferenças de quando se está a atuar ou a performar.

Alguns veteranos em meus estudos, tais como: Jorge Glusberg, RoseLee Goldberg e Renato Cohen, promoveram um triplo reencontro quanto às novas tessituras reflexivas críticas. A este grupo de consagrados *performers* pensadores, inseri Marvin

Carlson, autor de sua consistente obra: *performance: Uma introdução crítica* (2009).

Considero pertinente distinguir e reconhecer quais são estes aspectos performativos, quais são as características da *performance* – mesmo considerando que o mais importante é senti-las, é ser tocado, deleitar-se nesta profusão artística, esteticamente caleidoscópica do ponto de vista visual/estético, e ser tocado intelectualmente. No momento em que os *performers*, em ações performativas, transmitem seus conflitos íntimos e questionamentos de ordem sociopolítica, eles propõem aos espectadores investigações, reflexões críticas, despertando temas, muitas vezes, hibernados em nós.

Neste contexto, para Diana Taylor³⁷: “as *performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas” (2003, p. 18). Estes e alguns outros parâmetros são considerados por Fabião como a potência da *performance*:

Desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (2009, p. 237)

Encontramos uma parca produção sobre o tema a partir desta perspectiva de definição clara e precisa, seja da *performance* enquanto arte, seja da listagem de suas características, ou mesmo que se destine, diretamente, a um tratado dos aspectos e características da *arte da performance*

Tecendo um cruzamento entre autores, selecionei duas obras em que seus respectivos autores “afirmam corajosamente que todas as *performances* compartilham um certo número de características comuns” (CARLSON, 2009, p. 93), São eles: Carol Stern e Bruce Henderson, do livro *performance: Texts and Contexts* (*performance: textos e contextos*), e Silvia Regina Alves, em *Investigação acerca da*

³⁷ Diana Taylor é professora de Estudos da *performance*, Espanhol e Português na School of the Arts em New York University - Tisch. Diretora fundadora do Instituto Hemisférico de *performance* e Política. Uma das principais contribuintes para a área de Estudos da *performance* nas Américas, o seu trabalho centra-se na América Latina e EUA pelo viés: Teatro e *performance*, *performance* e Política, Teatro Feminista e *performance* nas Américas.

*performance e seus aspectos relacionados a preparação do performer.*³⁸

Apresento os momentos mais explícitos desta controvertida empreitada, no que diz respeito a qualquer tipo de definição a respeito da *performance*. Visto que seria negligenciar ou ainda me furtar, mesmo que incipiente, a este tratado. Silvia Regina Alves (2010, p.11) criou a tabela a seguir que denomina de quadro sintético. Ela reuniu características da *performance*, como resultado de um cruzamento de pensadores que se dispuseram a discutir este tema:

PENSADORES	DEFINIÇÕES	CARACTERÍSTICAS
Patrice Pavis	Teatro das artes visuais	<ul style="list-style-type: none"> - Associa sem conceber ideias, artes plásticas, teatro, dança, música, poesia e cinema. - É apresentada não em teatros, mas em museus e galerias de arte. - Efemeridade e falta de acabamento da produção.
Josette Férral	Execução de ações	Caráter de descrição dos fatos; engajamento total do artista, colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações.
Schechner	Tipo de conduta comunicativa que forma parte de, ou é contígua, com cerimônias rituais, mais formais, reuniões públicas e outros vários meios de formas de comunicações e costumes.	<ul style="list-style-type: none"> - Condutas restauradas; - Mostrar-se executando a ação.
Eleonora Fabião	Prática artística que se desenvolve como gênero ao longo do século XX. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena.	<ul style="list-style-type: none"> - Resistir a definições; - Desconstrução de modos tradicionais de produção e recepção artística; - Ênfase no corpo como tema e matéria; - Desconstrução da representação, desinteresse pela representação.
Renato Cohen	Linguagem de experimentação e expressão cênica.	<ul style="list-style-type: none"> - Reforçar o instante e romper com a representação; - Aproximação entre vida e arte.

Em seguida apresento as características da performance na visão de Stern e Herderson:

³⁸Título de seu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, de sua Graduação em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRG. Tendo como orientadora a Professora. Dra. Suzi Weber. Apresentado em dezembro de 2010.

- (a) a presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de *performance*; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de *performers*, mas também imagens, de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais “in natura” e também “manufaturados”; (f) dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo discutidas anteriormente (Huizinga e Caillois) incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridentes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma. (STERN; HERDERSON, 1999, p.382-405).

Poderia elucidar toda a questão norteadora deste capítulo através dos levantamentos acima realizados por Stern e Henderson e pela tabela baseada em Alves, mas concordo com Carlson, quando a respeito dos dois primeiros autores, ele pontua:

Embora essa seja, de fato, uma classificação muito útil, envolvendo certo número de características frequentes na arte de *performance*, obviamente nem toda arte de *performance* compartilha de todos esses atributos (CARLSON, 2009, p.93).

Dito isto, tenho um percurso a seguir – claro, que também à luz destes levantamentos, mas não apenas por eles guiado.

Eleonora Fabião (2009), mesmo reticente a classificações e catalogações destas características, reconhece uma generalidade nos fatores que constituem algumas peças de *performance*, mas, não a incluí entre os autores acima, pois, ela não aborda este aspecto, em nenhum momento como objeto de sua produção litero-acadêmica.

Neste garimpo, encontrei em Fabião respostas a esta questão, em entrevista ao jornal online *Diário do Nordeste*, concedida ao repórter, Fábio Freire. Mesmo acreditando que conceituar *performance* seja um falso problema, a autora e entrevistada reconhece:

Porém, claro, há fatores comuns entre peças de *performance*. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria. Restrinjo-me a destacar algumas tendências gerais: o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, a desconstrução da representação, o

desinteresse pela ficção, a investigação dos limites entre arte e não-arte, a investigação das capacidades psicofísicas do *performer*, a criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador (2009,p.2)

Estas características, endossadas e reunidas, estão no cerne do fazer teatral das últimas décadas, ainda que pulverizadas no teatro contemporâneo, em maior ou menor número, e, jamais dele se dissociará, pois, tornaram-se complementares. O Teatro abarca todas as artes desde sempre, porém, concordo com Josette Ferál, ao considerar que "a *performance* poderia ser hoje um ponto nevrálgico do contemporâneo" (2009, p.197). Portanto, Teatro-performativo é a maneira mais justa, que ela acredita existir para chamar a nossa atual maneira do fazer teatral.

Desta poética se sobressai o corpo como material primário e porta-voz de seu constante manifesto de arte viva, o que o torna também um gênero artístico, "O gênero performativo congrega essa potência da materialidade do corpo como obra, com o hibridismo de linguagens, e se apoia numa dinâmica que nega a cristalização de qualquer manifestação estética". (MACIEL, 2007, p.4).

Mesmo antes de conhecer a nomenclatura Teatro Performativo e, ainda assim, ao olhar as encenações que concebi, reconheço as características deste tipo de teatro nestes espetáculos. Acredito que isso se deve a maneira que conduzi estes processos.

Percebo a construção de um espetáculo como uma costura de uma colcha de retalhos, costura do artesão que sabe, precisamente, o percurso da costura: do começo ao seu arremate final. Enxergo nestes retalhos peças de um quebra-cabeça, que, depois de montado e encaixada as suas peças, compõem a imagem que se configura, que se constrói. Afinal, a imagem motriz que pode surgir desta união de peças, pode resultar em: metáfora, sentimento-motor, imagem abstrata com cores e formas, elementos da natureza, lugar, ambiência; e esta imagem ou imagens até podem se metamorfosear durante o processo investigativo de criação, porém, jamais modificar sua essência, sua raiz. Isto seria como desfertilizar o solo da semente geradora do impulso criativo. Em outras palavras, esta colcha de retalhos seria uma planta baixa das materialidades do espetáculo e suas abstrações.

Distribuo as peças dentro de uma “lógica” proposta, concebida, que geralmente é processual, mas dificilmente se distanciará do imagético contido, surgido no primeiro contato, seja com a sinopse, com a descrição do cenário, e até com o título da obra. O que Leda Almeida (2010), em sua crítica, denomina de soluções e surpresas cênicas, faz-me acreditar que esta sua observação esteja, diretamente, relacionada a esta forma estética aleatória de distribuição das peças.

As peças são o que chamo de elementos estéticos. Elementos que são somados ao todo da teatralização, tais como: a narrativa, os diálogos, a dramatização do enredo, o trânsito nas marcações de cenas elaboradas, a personificação que cada ator impõe a sua personagem, elementos somados a este universo de possibilidades, técnicas, métodos e percursos criativos possíveis, disponíveis, inventáveis a que me propus experimentar.

Com a seleção de trechos de críticas apresentada, evidencia-se a força da *arte da performance*, de sua estética arrebatadora, que nos seduz, nos abstrai, conduz o olhar do espectador a focar e desfocar ao mesmo tempo, uma dança flexível, entre proximidade e distanciamento, grotesco e belo, uma relação de fato de aqui e agora. Por meio da *performance* é que extraio das entrelinhas, das rubricas, da descrição de um olhar na cena, dos estudos e pesquisas de um tema que tornar-se-á argumento para o drama.

Sigo agora descrevendo e analisando os processos criativos, que enquanto professor/encenador/investigador, trazem em sua estética, aspectos de Teatro Performativo.

2.3 Experimentos: encontros com o professor/encenador/investigador.

Nos processos do show musical *Cores*, dos espetáculos teatrais *Sã Consciência Insana* e *O Império dos Urubus*, e do *Abraço ao Teatro*, relatei que a *performance* foi inserida como uma estratégia de tempo e espaço, causa e efeito; uma opção estética.

Em 2010, a *performance* foi associada ao processo de montagem do espetáculo *Gota d'Água*, de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, numa adaptação para uma turma de alunos/atores do penúltimo período do Curso de Formação do Ator/Atriz da Escola Técnica de Artes (ETA/UFAL), - minha primeira montagem enquanto professor-encenador para a ETA.

*“Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção,
faça não, Pode ser a Gota d’Água...”*

(Chico Buarque).

Figura 21: Cartaz de *Gota d'Água*. (Arte de Bárbara Baptista – Ex-aluna da ETA). 2010.



The poster features a black and white photograph of a person's arm and hand, with a red garment draped over the shoulder. The background is dark, and the overall aesthetic is dramatic and artistic.

ETA
ESCOLA TÉCNICA DE ARTES

Apresenta:

Gota D'água
De Chico Buarque e Paulo Pontes

Versão e Direção: Prof. David Farias

Módulo III 2010.I - Curso de Formação de Ator/Atriz
Atton Macário - Carleanny Correia - Cesário Rocha - Cleyton Alves - Iowa Wood
Marcelo Soares - Rodrigo Lino - Sídiane Lima - Ticiani Oliveira - Van Leão
Atrizes Convidadas: Analice Souza & Roberta Aureliano

Local: SALA PRETA (Espaço Cultural da UFAL, Antiga Reitoria)
Dias: 24 de setembro às 19h30, em Outubro todas as sextas às 19h30 e sábados as 18h.
Informações: 3326.7337
ENTRADA FRANCA

CENSURA 14 ANOS

Fonte: Acervo pessoal.

Gota D'Água, de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, é uma releitura de *Medéia* de Eurípides. E, sendo releitura de uma tragédia grega, contextualizada à época em que eles a produziram textualmente, tem, como pano de fundo, as adversidades vividas pelos moradores cariocas da Vila do Meio Dia, nos idos de 70. O argumento trata da relação do casal Joana e Jasão; ele, um compositor popular, cooptado pelo poderoso empresário Creonte; e seduzido pelo poder. Jasão abandona Joana e os seus dois filhos para se casar com Alma, filha de Creonte.

A característica de intermídia presente nesta tragédia social contemporânea (música, dança, iluminação, rádio, jornal, coreografia etc.) se materializou por meio da composição do samba de Jasão: Gota D'água, que intitula a peça. O mito vem decodificado através dos elementos presentes na cultura brasileira, tais como o samba, a macumba e o candomblé. O texto é composto de histórias bem tecidas, mas é Joana, a mulher traída, apaixonadamente obsecada, intensa, que faz a trama vibrar entre sentimentos múltiplos de amor e morte, vingança e paixão, desejos, dores e perversidades. Na figura 22, Joana após invocar Ogum, anuncia seu plano de vingança movida pela ira que lhe toma.

Figura 22 – Cena performativa denominada Obrigação para Ogum. (elenco na figura 21).



Fonte: Fotógrafa Bárbara Baptista. (2010).

A *performance* retratada nesta imagem é nossa tradução performativa para o diálogo abaixo:

CORINA – Vai fazer obrigação?

JOANA – É obrigação...

CORINA – É pra Exu, mulher?

JOANA – Não. É pro djagum de Oxalá...

CORINA – Não mente Joana...

JOANA – É Ogum!

JOANA — O pai e a filha vão colher a tempestade. A ira dos centauros e da pomba-gira levará seus corpos a crepitar na pira e suas almas vagar na eternidade. Os dois vão pagar o resgate dos meus ais. Para tanto invoco o testemunho de Deus, a justiça de Têmis e a bênção dos céus, os cavalos de São Jorge e seus marechais, Hécate, feiticeira das encruzilhadas, padroeira da magia, deusa-demônia, falange de Ogum, sintagmas da Macedônia...

TODOS - Saravá!

A diversidade cenográfica transita entre o reino de Creonte e a miséria da Vila do Meio Dia (um bar, uma oficina de eletrodomésticos, a casa de Joana e a rádio). Do suntuoso ao humilde, do extravagante ao simples, tudo me inspirando e me impelindo para - com os poucos recursos, materializar cenograficamente as características da *performance*, a saber:

“O desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo”. (FABIÃO, 2009, p.2), no lugar da tradicional troca de cenários por contrarregras e/ou do sobe e desce de varas de cenário, dispusemos cenários visíveis ao espectador; “demarcados” pela luz cênica e níveis alto e baixo, acima, o reino de Creonte, abaixo, a Vila do Meio Dia.

O apagar e acender das luzes, o subir e o descer dos níveis, e/ou isto tudo acontecendo, simultaneamente, foi o que situou o espectador na relação espaço-tempo dos quadros. Cenas costuradas através de *performances*, músicas, coreografias e, também, pela criação da personagem/narradora/locutora de rádio, Nenê Calheiros Malta, que, entre os pedidos dos ouvintes pelo samba *Gota D’água*, atualizava a plateia sobre a ‘passagem de tempo’.

A quebra de paradigmas circunscrita na quebra de ficção; a desmistificação do vetor temporalidade; a desconstrução da espacialidade; as intenções e as falas subvertidas por exercícios corpóreos transformam o categorizado teatro em teatro performativo. Apodero-me de uma colocação de Alves, ao tratar da *performance* como arte que “Associa, sem conceber ideias, artes plásticas, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema.” (2010, p.11). Represento na peça os desníveis sociais por meio dos desníveis físicos-materiais.

Figura 23 – Casamento e morte. Ao centro, em nível elevado, o reino de Creonte; abaixo, o povo do morro, diante do corpo de Joana e de seus filhos (as fitas vermelhas).



Fonte: Fotógrafa Bárbara Baptista. (2010).

Nas críticas destinadas a esta montagem o tema recorrente aponta e ressalta os elementos performativos, seguem-se alguns exemplos.

Gota d'Água: um exercício de paixão, criatividade e despojamento foi com este título que o professor Otávio Cabral (2010), da cadeira de Literatura Dramática da UFAL, imprimiu o seu ponto de vista ao analisar que a prática de teatro na Sala Preta não é das tarefas mais simples, pois a mesma não é dotada de recursos técnicos necessários a espaços que se destinam ao fazer teatral. Fazer teatro ali “é a demonstração prática de como se extrair criatividade da total falta de recursos físicos ou materiais; exigindo dos seus professores um constante exercício criativo”. Cabral exemplifica a quais momentos desta referida criatividade ele se refere; observemos que são aspectos que considero como elementos performativos:

O jovem diretor conseguiu encontrar **soluções estéticas** extremamente criativas, além de emocionantes, como, por exemplo, a da utilização de duas **fitas vermelhas** pendentes no meio da cena, para simbolizarem os dois filhos mortos de Joana, além da **água despencando** sobre a personagem no momento final, promovendo uma inteligente amarração da costura cênica e demonstrando na prática aquilo que a teoria já nos ensina há tanto tempo: que o teatro se constrói, seja para mostrar o grotesco, o feio, o horrendo, seja para mostrar o doloroso, através da

junção de **elementos estéticos** direcionados sempre para um fim comum – a constituição do belo. (CABRAL, 2010, p.3 – grifos nossos).

Figuras 24, 25, 26 e 27: A aluna/atriz Ticiane Oliveira, em cena como Joana. Momento em que alimenta seus filhos (fitas vermelhas) com o bolo envenenado. A “gota d’água” transborda sobre sua personagem.



Fotógrafa: Bárbara Baptista. (2010).

O professor Homero Cavalcante, responsável pela cadeira de Interpretação e Apreciação do Espetáculo da ETA/UFAL e um dos criadores do curso de Formação Ator/Atriz, sobre *Gota d’Água* disse, em entrevista à coluna *Cultura In Box*, da museóloga e crítica de arte alagoana, Leda Almeida, que:

A evolução desse novo fazer teatral alagoano se configura com a responsabilidade e competência de novos diretores como David Farias, que, ao remexer em sua bagagem de informações e experimentações, consegue realizar espetáculos que nos estimulam a continuar acreditando na magia e no poder que a arte exerce em nossas vidas. (2010, p.49).

Homero Cavalcanti considera a bagagem de informações e experimentações responsáveis pela evolução do novo fazer teatral alagoano. Reitero isso para lembrar que, no capítulo anterior, dediquei-me a relatar como a estética performática permanece impregnada em mim, recaindo nas concepções cênicas que proponho; validando uma força vital e vibrante não como dotes do encenador, mas, sim, da *arte da performance*, é dela que nos apropriamos e nos valemos de tal vitalidade estética.

Leda Almeida, nesta mesma crítica que entrevistou o professor Homero, observa o seguinte aspecto: “Os poucos recursos evidenciados pelo cenário e pelo figurino não ofuscam o seu brilho. As soluções e surpresas cênicas criadas pelo diretor, a exemplo do desfecho que traduz a *Gota d’Água*, testemunham seu trabalho criativo”. (ALMEIDA, 2010).

Através de um teatro performativo, metáforas, elementos plásticos, transcendem a cena e tocam os sentidos e ativa a memória de cada um que a espreita.

“Quem busca fazer teatro, busca através do fingimento conhecer as verdades do mundo e, a mais importante, a verdade pessoal: busca o autoconhecimento.”

(David Farias).

Figura 28: Cartaz do exercício performático *TABLADO: onde a vida vira cena*. (Arte de Andrey Melo – Design Gráfico da ETA).

ETA
ESCOLA TÉCNICA DE ARTES

apresenta

Neli Teles
Elifabiana Araújo
Gabriela Ferreira
Wellington Lira

Valdenize Lins
Fábio Bezerra
Arlete Oliveira
Paula Quintino
(atriz convidada)

TABLADO 7

onde a vida vira cena

(Exercício Performático)

direção Prof. Esp. David Farias

texto Criação Coletiva

Dias: 26 (ensaio geral aberto), 27, 28 e 29 de Janeiro de 2011
Sessões: 18h, 19h e às 20h (esta última com debate)
Local: Teatro Sala Preta (Espaço Cultural da Ufal, Praça Sinimbu)
Entrada Franca Informações: etaufal.blogspot.com

arte Andrey Melo

Fonte: acervo pessoal. (2011).

No capítulo anterior relatei que almejava voltar a encenar o texto rodrigueano, *Dorotéia*, pois, além do apreço por seu teor dramático, foi dirigindo uma leitura dramatizada, a minha estreia nesta função teatral. Em 2011, tive a percepção de que seria o momento desta realização pessoal e artística. Acreditando ser a turma de alunos do segundo semestre do Curso de Formação do Ator/Atriz, da ETA, a que se encaixava no perfil do que, afetivamente e memorialisticamente, contribuiriam para este experimento.

Proposta apresentada, proposta aceita pelos alunos. Aproximadamente cinco meses, foi o tempo que tivemos para entrar em processo de criação, incluindo desde a apresentação da obra à estreia e temporada. 20 dias antes de estrearmos, reconhecemos que *Dorotéia* não estava pronta para subir ao palco, ao menos da maneira, que, juntos passamos a idealizar.

Desde a exposição da proposta, passou a ser um projeto nosso. Adiamos sua execução para o quarto semestre, momento em que nos reencontraríamos, alunos e professor encenador. Não concretizar este processo me ensinou que os “fracassos” também possuem ensinamentos e nos levam a amadurecer.

Os alunos expuseram a dificuldade em decorar/assimilar o universo da *farsa irresponsável* escrita por Nelson. Entre outros fatores, este fôra o mais contundente, mas a inviabilização de verba para sua execução, também, contribuiu para decisão. O fato é que, nestes vinte dias restantes do cronograma, até, o que seria a estreia de *Dorotéia*, concebemos, ensaiamos e apresentamos, com êxito, a proposta substituta: um exercício performativo³⁹.

Num círculo de cadeiras e um tablado ao centro, alunos/atores e espectadores, juntos, no mesmo ambiente: o palco. O exercício performativo conta a história real de sete alunos/atores da referida turma. A estética performativa aplicada à montagem teve como inspiração os exercícios teatrais e os movimentos coreográficos repetitivos de Pina Bausch⁴⁰.

39 Pode-se perceber na imagem do cartaz que chamamos de exercício performático. Apenas questão de nomenclatura, mas, na revisão da literatura para esta presente dissertação, baseado em Josette Féral, atualizei o vocábulo para Exercício Performativo.

⁴⁰ Foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã.

A homenagem/inspiração se deu pela prática de criação de Pina, que era coletiva, junto a seus bailarinos, e a experiência de vida de cada um deles era matéria-prima recorrente para a elaboração das coreografias. Isto casava perfeitamente com o que pretendíamos experimentar cenicamente: “[...] o desinteresse pela ficção, a criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas [...]” (FABIÃO, 2009, p.2).

Figura 29: Cena de *Tablado*, e seu espaço cênico diferenciado.



Fonte: Acervo pessoal. (2011).

Permito-me reproduzir o roteiro deste exercício performativo. Relendo-o, reacendeu em mim o seu processo. Acredito que uma breve explanação sobre esta dramaturgia roteirizada, além de associar ao percurso criativo que seguimos, aproxima-nos das características criadoras aos de programas performativos. Vejamos:

Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente. Várias delas são relacionadas a cidades de todo o mundo, já que a coreógrafa retirava de suas turnês ideias para seu trabalho.

a) Entrada do público: A plateia entra pelo camarim ambientado como de fato tem que ser, com: maquiagens espalhadas, garrafas d'água, maçãs, textos para decorar, figurinos, araras, etc. Uma música já é ouvida, e aumenta cada vez que o público vai entrando no palco. Nele há um círculo composto por 50 cadeiras, e no centro foi colocado um *tablado*.

b) Abertura: Os atores já estão posicionados no *tablado*, formando uma escultura humana; e a cada dez segundos, aproximadamente, mudam lentamente a posição desta escultura. A *performance* evolui para uma relação sexual – evitando a representação óbvia (e sempre todos juntos): da fecundação, da gestação e do nascimento.

Figura 30: Alunos/atores em cena, ao tempo em que a plateia se acomoda. (elenco na figura 28).



Fonte: Acervo pessoal. (2011).

c) Nascimento: Todos, em posição fetal, espreguiçam-se, nascem. Várias cenas ocorrem simultaneamente: aguando planta, bordando, escrevendo, dançando balé... Todos pegam uma ponta da linha da aluna que estava bordando e dançam a 'dança das fitas'.

d) Prólogo (seja você mesmo): Entrega-se um espelho a alguém da plateia, contendo no verso, o prólogo do exercício performativo – um resumo de como surgiu a ideia da encenação.

e) Biografias: Aleatoriamente, as biografias de cada aluno/ator, relacionadas à sua vida na arte, vêm à tona por meio das ações performativas e verbalizadas.

f) Coreografias: Três coreografias inspiradas nos movimentos repetitivos de Pina Bausch são executadas, nesta sequência/tema: O Mundo; A Gentileza (homenagem ao Profeta homônimo); Amor.

Figura 31: Espectador lendo o prólogo do espetáculo.



Fonte: arquivo pessoal. (2011).

Desfecho a abordagem deste tema com um trecho do prólogo, de nossa autoria, lido por um espectador: *TABLADO: onde a vida vira cena*. Um texto criado, coletivamente, por sete alunos/atores/atrizes e sobre a vida deles mesmos. As marcações foram inspiradas nos exercícios práticos vistos em sala de aula e nos movimentos cotidianos de Pina Bausch, que dizia: “eu pratico a minha arte para que o espectador se reconheça” (2005).

“Neste círculo, em que todos se enxergam e são espectadores e atuantes ao mesmo tempo, iniciaremos o que denominamos de exercício performático. Por favor, desliguem seus celulares e aparelhos sonoros, e um bom espetáculo!” (este autor).

“Eu não sai da infância arrastando uma bagagem carregada de mágoas, eu preferi trazer comigo apenas um lápis e um papel”.

(Arriete Vilela).

Figura 32: Cartaz de *Palavras não ditas*. (Arte de Andrey Melo – Design Gráfico da ETA).



Fonte: acervo pessoal. (2011).

Em 2011, na condição de coordenador e professor do Curso de Formação do Ator/atriz, durante a reestruturação do Projeto Pedagógico de Curso/PPC juntamente ao corpo docente representante discente, tive mais um encontro com a arte da *performance*. Neste processo de inovação do PPC, encontros e desencontros de ideias se fizeram pertinentes a este tear coletivo, diante de inúmeras possibilidades nós decidimos que a *performance* inauguraria a primeira montagem do novo PPC. Aplicamos o novo perfil ao Curso Básico de Teatro – um curso de extensão em Iniciação Teatral, com duração de 150 horas.

Decidimos que a primeira leva de alunos/atores deste novo Curso Básico encenaria as poesias de Arriete Vilela⁴¹. A convite da professora Carla Antonello – coordenadora da encenação, Vilela esteve na ETA, palestrando para os alunos e para os demais professores envolvidos no exercício. As montagens da escola acontecendo de forma interdisciplinar: um diretor geral, e todos os outros professores se dividem em suas funções (voz, corpo, texto, concepção cênica, etc.). Este formato estreou com o exercício performático *Palavras não ditas: recortes poéticos de Arriete Vilela*.

O título e o roteiro ficaram sob minha incumbência. Sendo assim, na referida palestra, anotei frases que para ela eram corriqueiras, mas que, no contexto da encenação de *Palavras não ditas*, tornaram-se biografia e levaram a autora às lágrimas, “foi um misto de catarse e medo, por ter sido revelada por minhas próprias palavras, que força estranha é esta que tem por trás dessa nova arte?”, indagou Arriete ao fim da encenação.

Acredito que este estado cartático se deu, pois Arriete sempre afirma em suas palestras, que suas obras não são relatos poéticos de sua vida, ao contrário do que acreditam os críticos. Observe-se a sua resposta, quando questionada ao fim da palestra por um dos nossos alunos, se escrevia como forma de desabafo dos maus tratos que recebera do pai na infância: “Eu não sai da infância carregando uma bagagem de mágoa, trouxe comigo apenas lápis e papel. Palavras não ditas, palavras escritas. Eu não conseguia gritar. Eu não conseguia gritar”.

⁴¹ Poeta e contista, nasceu em Marechal Deodoro, Alagoas, em 1949. Professora aposentada em Literatura pela Universidade Federal de Alagoas. Recebeu Inúmeros prêmios, tendo sido distinguida como mérito cultural da União Brasileira de Escritores, do Rio de Janeiro, com a obra *Lãs ao vento*.

Cooptado por cada palavra, não conseguia respirar, aplacado por sua história, sua presença viva e literária. Encontrei em Stanislavski a melhor descrição do que senti naquele dia. No *Poema 14*, do livro *Obra Poética Reunida* (2010) desta autora, substituí “palavra”, por “*performance*”. Vejamos como o trocadilho compactua com que estamos tratando:

A performance
 cria, subverte e celebra
 seus simbolismos
 suas metáforas
 seus confrontos
 fracassos
 fronteiras

pelo gosto de transgredir-se
 de denunciar-se

— ora por ser delito
 na tradição

— ora por ser delírio
 no esplendor.
 (VILELA, 2010, p.58).

Estes e outros diálogos, entre o que percebo na *arte da performance*, Arriete percebe na palavra, e expressa em seus poemas; eu tento expressar pela via das encenações.

Recorrendo ao TEPP, Intercalei poemas e trechos de sua biografia extraídos de sua palestra e transcritos dramaturgicamente, a encenação performativa foi balizada. Seus poemas costuraram as três fases em que dividi a sua vida: a infância em Marechal, a adolescência no internato em Maceió e sua maturidade artística - quando além de romances, contos, poesias, Arriete trabalha a foto poesia, e muitos de seus poemas são suas interpretações daquela imagem captada por câmeras fotográficas que coleciona. Nesta conjuntura artística multilinguista: Imagens, poemas, atores/*performers*, música, engendramos o exercício. Descrevo agora a

sequência, a partir das seguintes divisões:

- a) Espaço cênico;
- b) Lembranças de Marechal;
- c) Menina-moça;
- d) Bagagem de lápis e papel.

a) Espaço cênico

As apresentações ocorreram em várias salas de aula convencionais -- as de aula teórica - com a luz cênica de velas, lanternas e das projeções. Esta escolha foi para desambientar este alunos/atores e os espectadores do espaço convencional de *teatro italiano*. As cadeiras foram distribuídas, aleatoriamente, por todas a sala, onde apresentamos, assim, sem frente definida; a cada apresentação, estes alunos/atores buscavam posicionar-se em um determinado espaço, isso os mantinha em estado de alerta, vivos no aqui e agora do jogo cênico, assim como devem ser os artistas que buscam na *performance* testar os seus limites cênicos.

Figura 33: Alunos/atores em cena e a plateia distribuída aleatoriamente pelo espaço. (todos os nomes dos alunos podem ser conferidos na figura 32).



Fonte: acervo pessoal. (2011).

b) Lembranças de Marechal

O exercício iniciou com cantigas de artesãs de Marechal Deodoro. Artesãs da renda *singeleza*, sempre citadas em suas poesias, principalmente, na obra Grande Baú a Infância (2003), retratando esta fase vivida em Marechal Deodoro. Os próprios alunos/atores se pintavam em cena, de *pancake* branco, representando as rendas sendo confeccionadas por várias mãos.

c) *Menina-moça*

Todos os atores usaram figurinos brancos, e as partes do corpo como braços, pés e face maquiados de branco em cena, como já foi dito acima, simbolizando as páginas vazias que inspiram Arriete. Estes corpos vão no decorrer da encenação sendo pintados, com batons – símbolo da passagem de sua infância para adolescência, em que se pintou pela primeira vez escondida. Esta dança aleatória dos corpos acontecia enquanto imagens de suas fotografias eram projetadas – imagens de flores, que junto à dança dos batons nos corpos, representavam este desabrochar da "menina-moça".

Figura 34: Aluna/atriz, Karina Liliane, no momento em que é erguida, simbolizando a independência de Arriete. Sala da Orquestra do Espaço Cultural da UFAL.



Fonte: Acervo pessoal. (2011).

d) *Bagagem de lápis e papel*

Figura 35: Alunos/atores na cena *mala: bagagem de lápis e papel*. Na Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, Arapiraca-AL.



Fonte: Acervo pessoal. (2011).

Entre amores e conflitos, foi sendo construída a relação da poetisa com o seu pai. Entre gritos e acusações, Arriete narra a sua história com seu pai. Poemas, projeções e músicas que acreditamos pertencer a este universo particular. A encenação segue para a despedida de Arriete da casa dos pais para Maceió. Todos os alunos e alunas tornam-se Arriete, com semblantes assustados, pegam suas malas, as mesmas que durante todo o espetáculo carrega os objetos cênicos usados durante todo o tempo. Abraçados a estas malas, assustada, "Arriete" aglomera-se de costas a todas as outras Arriete's: a fotógrafa, a professora de literatura, a mãe, a romancista, a contista, a poetisa, e, em meio a este turbilhão barulhento de Arriete's, uma "explosão" e todos vão ao chão; após o silêncio a frase: – *Eu não podia gritar, palavras não ditas, palavras escritas.*

Neste momento, lápis pilotos de diversas cores são entregues à plateia, que entende o gesto e logo passa a escrever suas impressões naqueles corpos arrieteanos. Após ganharem vida, estas folhas, antes em branco, são lidas e, improvisadamente, interpretadas pelos próprios atores, que lidam tanto com o risco

como com o inesperado – mesmo que houvesse um fragmento de roteiro, as linhas, ali escritas pela plateia, seriam inéditas. Este lidar com o inesperado, o não acabado, o “ao vivo”, proporcionou a estes alunos/atores, também, a vivência performativa.

Percebo a experiência desses alunos/atores à luz de Josette Féral, que sintetiza seus estudos acerca da visão de Richard Schechner sobre ser *performer*, dizendo:

performer, quer seja num sentido primeiro de superar ou ultrapassar os limites de um padrão ou ainda no sentido de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual, implica ao menos em três operações: Ser/estar, fazer e mostrar o que faz, este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). (FÉRAL, 2009, p.200).

Assim, alunos de um curso de iniciação ao teatro, vivenciaram em uma mesma experiência o ser ator e o ser performer, o interpretar e o performar num diálogo possível em que a única fronteira é o expor-se na arte, pela arte, tendo a compreensão enquanto professor que também se reflete na vida e na formação destes alunos/atores, alunas/atrizes.

“Tua própria mão te matou, e teu amor por mim. Também posso ser corajosa, também eu posso amar. Só a morte teria tido o poder de nos separar, mas agora deixará de ter esse poder”.

(Fala da personagem Tisbe, em *Píramo e Tisbe*, de Vladimir Capella).

Figura 36: Cartaz do espetáculo *Píramo & Tisbe*. (Arte de Andrey Melo – Design Gráfico da ETA).

ESCOLA TÉCNICA DE ARTES - ETA
apresenta

Vladimir Capella
Píramo & Tisbe
uma adaptação de Alex Cerqueira

" Apanhei-te algumas amoras. Eram brancas. Ficaram vermelhas pelo caminho..."

Alan Cardoso, Diogo Palmeira, Flávio dos Anjos, Jany Santos, Jardson Ferreira, Marciano Estenio, Marciel Estenio, Michelangelo Marciel, Regis Curió, Saulo Porfírio, Valki Sandra, Wagner Santos.

Atrizes Convidadas: Carol Morais, Gaby Ferreira e Sophia Molive

Direção Geral: Alex Cerqueira
Concepção Estética (figurino, maquiagem e cenografia): Alex Cerqueira
Direção de Elenco: David Farias
Técnicas Corporais: Reginaldo Oliveira
Genotécnica: Jeamerson Santos
Execução de Figurino: Andréia Almeida
Concepção de Sonoplastia: Clayton Alves
Execução de Sonoplastia: Wellyngthon Lira
Concepção e Execução de Iluminação: Claudemir Santos
Fotografia: Washington da Anunciação
Designer Gráfico: Andrey Melo

Dias 5, 6, 7, 8, e 9 de Agosto de 2013
às 19:30 na Sala Preta - Espaço Cultural
Entrada Franca

UFAL - ETAR
ETA
ESCOLA TÉCNICA DE ARTES

Espaço Cultural, 206, Centro
www.etaufal.com
(82) 3214-1614

Fonte: Acervo pessoal. (2013).

Já houve um tempo em que o vermelho profundo das bagas da amoreira era branco como a neve. A mudança de cor resultou de um fato muito estranho e triste: a morte de dois jovens apaixonados.

A sinopse acima foi a mola propulsora para a concepção estética e para o trabalho de interpretação em *Píramo e Tisbe*. Com um senso de esteta nato, o jovem professor Alex Cerqueira é considerado um dos mais renomados maquiadores alagoanos. Vencedor de prêmio em nível nacional de maquiagem artística. Sua graduação e especialização em teatro na UFAL estimulavam-no a agregar o seu talento natural de esteta ao mundo das fábulas, quando passou a direcionar as suas atividades de professor das disciplinas relacionadas a Estética da Cena na ETA.

Após um semestre dedicado aos minuciosos detalhes de sua estreia como diretor – o professor Alex já havia dirigido alguns exercícios cênicos de finalização de suas disciplinas, mas foi a primeira vez que dirigiu uma montagem. Em meio ao processo de construção, na fase de ensaios gerais com figurinos, sonoplastia, entre tantas imbricações da cena teatral, fui convidado a contribuir enquanto professor de interpretação. Como dizem, em tom de brincadeira, os nossos alunos “já vem o professor David bagunçar tudo”. Esta bagunça positiva representa literalmente a inserção de elementos performativos ao espetáculo. As minhas interpretações de textos, rubricas, passagem de tempo, estes e outros aspectos da dramaturgia me inspiram a buscar na *performance* soluções cênicas.

O cenário, uma floresta, as personagens: Parcas, Duendes e os mitos de Narciso e Pandora também integram as personagens do drama de autoria de Vladmir Capella. *Píramo e Tisbe* moram em casas vizinhas, separados por uma parede, por onde, através de rachaduras, trocam suas juras de amor. Píramo é superprotegido por sua mãe, pois, quando recém-nascido, as *Parcas* lançaram o seu destino: a morte prematura, caso não conhecesse o amor até completar seus 17 anos.

Nas próximas páginas, descreverei o que consegui construir com os alunos em termos de teatro performativo. Destacarei as soluções cênicas em que a *performance* foi a linguagem estética utilizada.

A morte de Narciso

Figura 37: Elementos estéticos performativos na cena da morte de Narciso. Em cena: os alunos Jaderson Ferreira e Saulo Porfírio.



Fonte: Fotografia W. Anunciação. (2013).

Extremamente apaixonado por si mesmo, em um ritual de culto à sua beleza, Narciso, vendo o seu reflexo nas águas do rio, vai de encontro a sua imagem e morre afogado, virando uma flor. Seriam várias as possibilidades para esta transfiguração cênica, mas escolhemos o trabalho corporal dos atores, conforme podemos verificar na figura 35, Narciso olha o seu reflexo nas águas do rio – um imenso tecido branco de onde um dos alunos/atores, com movimentos performativos, representa a tração, sedução que o reflexo provoca em Píramo.

A personagem Mãe

Através de exercícios psicofísicos, percebi que a atriz Gabriela Ferreira, havia criado uma mãe doce e frágil, o que diferia da nossa leitura. Senti que, mesmo em estágio avançado dos ensaios, ela não conseguia passar, até aquele momento, o que antes já havíamos pensado. Precisávamos dar os devidos peso e volume dramáticos que a trama pedia da mesma: uma mãe, que, em lugar de comemorar o crescimento do filho, lamentava cada aniversário, por representar a proximidade de seu destino trágico.

Percebendo que, apenas em algumas rubricas e narrativas do coro, a mesma não apareceria em cena, era só mencionada, e que, em outras cenas, a mãe ressurgia transformada. Criei com a atriz ações performativas – Neste caso, a performatividade se deu nos exercícios em que a estimulava a desenvolver a passagem de tempo. Por exemplo, na sua primeira aparição, quando Píramo ainda era um bebê, ela surgiu de forma inusitada com um nariz de clown, o que lhe trouxe leveza e um ar romântico. Na cena final da morte de *Píramo e Tisbe*, a mãe reaparece – diferente do texto original – dando à encenação um desfecho com uma sobrecarga emotiva e trágica a mais, conforme o diretor geral, Alex Cerqueira, pretendia causar na plateia. Outra performance que colaborou na construção da carga dramática, segundo a atriz Gaby Ferreira, foram os momentos em que a personagem mãe, cruzava cenas e o cenário portando um candeeiro, sem nenhuma fala, o corpo como discurso buscava por Píramo que fugira de casa.

Percebe-se que minha contribuição foi a da inserção de elementos performativos no todo preestabelecido pela direção geral. Ao acatar as minhas proposições cênicas, construímos um elo de ensino-aprendizagem docente, em meio a um dos maiores laboratórios criativos que considero existir: a arte; e seus artistas agindo em sua função.

Figura 38: Cena dos Pais de Píramo. Percebe-se a máscara (nariz) do clown. Em cena: a atriz convidada Gaby Ferreira e o aluno Wagner Santos.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2013).

Figura 39: Cena final, personagem Mãe que não tinha esta cena, passou a ter. Em cena: os alunos Diogo Palmeira, Jardson Ferreira, Michelangelo Marciel, Flávio dos Anjos, Alan Cardoso, Jany Santos e a atriz convidada Gaby Ferreira⁴².



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2013).

Performers/Coro

Os alunos/atores, pertencentes ao coro do espetáculo, tornaram-se personagens: *as energias da floresta*. Em um trabalho corporal performativo – as partituras corporais criadas para cena, não eram coreografias padronizadas, a movimentação foi parte de um processo de construção do expressar o texto através do discurso do corpo, com ou sem o auxílio de adereços cênicos. Percebi um resultado de entrega cênica, - nós conhecemos o desempenho de nossos alunos, ao menos o que eles se permitem mostrar, mas estes seis alunos/atores, além de decorar textos importantes para a trama, enriqueciam as cenas com plasticidade visual nestas ações performativas. Este grupo de personagens aparecia seminus, usando uma maquiagem corporal em tom verde. A mesma cor de uma saia de fitas que fôra usada para representar ramificações das folhas das árvores e se integrar ao cenário, este, totalmente confeccionado, com tecidos. Vale ressaltar, que o

⁴² Gaby Ferreira aparece nesta legenda como atriz convidada, pois esta montagem foi posterior a Dorotéia, quando a mesma era aluna concluinte. Vale ressaltar que é uma prática do curso convidar ex-alunos formados para integrar o elenco das turmas em ainda curso.

coro se transforma no muro, tão simbolicamente citado na obra de Capella, por separar o casal de apaixonados nas cenas finais.

Passagem de Tempo

Logo após a cena em que as Parcas revelam o trágico destino de Píramo a seus pais, os mesmos seguem tristes. A cena subsequente surge Píramo aos 16 anos de idade. A cena da passagem de tempo ocorre com a interação entre o corpo dos alunos/atores e as tecnologias, como: luzes e música - quando os pais de Píramo foram saindo com ele bebê nos braços, o coro, (personagens que se confundem com as árvores do cenário) gira em torno do casal. Este giro se torna cada vez mais rápido, ao som de uma música incidental que acelera o seu ritmo gradativamente, ao tempo em que os seus pais vão saindo de cena e Píramo vai, performativamente indo ao encontro de seu passado.

Quando o interprete de Píramo cruza com os seus pais que o levam no braço. Num jogo de ilusão entre o movimento de rotação dos alunos/*performers* somados à luz cênica, fez com que a aparição do aluno/ator/performer, que interpretou Píramo, se se apresenta indefinida. Percebe-se apenas uma massa se locomovendo, mas a certeza do que se tratava, só se estabelece quando a ação performativa vai desacelerando. Neste instante Píramo é revelado aos 16 anos, dias antes de completar a idade em que as Parcas lhe atribuíram à morte.

Figuras 40 e 41: Alunos/atores personagens coro, em movimentos de rotação até Píramo ser revelado.



Fonte: fotografias de W. Anunciação. (2013).

Quando pontuei, neste mesmo capítulo, que a construção do espetáculo consiste no tear de uma colcha de retalhos, quis dizer que, seja qual for a ordem que

me valho para a construção imagética motriz do espetáculo, os meus elementos inspiradores e fundantes, são as próprias peças dramatúrgicas. Nelas, busco os pontos matrizes de resolução cênica. No entanto, estas peças só alcançam a sua autonomia de significação, no momento em que são compreendidas, a partir do eixo de sentido e a obra é experienciada como um todo.

Esclarecendo: as partes, cada uma ao seu tempo, cronológico ou não, são analisadas, percebidas, experimentadas, e através desta costura do significado das partes, ou encaixe de peças, chega-se, de novo, ao todo. Reitero: só com a compreensão do todo é possível espalhar, conscientemente, estas peças no tabuleiro, no espaço cênico; é no decorrer das cenas que as mesmas são encaixadas, vislumbrando a relação que seja possível de se estabelecer entre o espectador e a ação dramática. Neste jogo, os atores/*performers* são as próprias peças personificadas, em elementos estéticos, e nos demais aspectos da teatralidade.

Atores/*performers* externam em sua corporeidade o que, até então, era interno. Por exemplo: o texto é objeto palpável, porém interno, no âmbito da teatralidade, ele só se ergue em teatro ao ser corporeamente – o que também inclui a voz, quando a ação verbal se faz pertinente – posto em ação.

As rubricas (didascálias) são elementos internos ao texto. Servem a princípio, como orientação para atores e diretores, mas, ao proceder a leitura vertical das rubricas, podemos extrair os sentidos e sentimentos implícitos, adormecidos. Estes por sua vez, transpostos e exercitados, somático e performativamente, podem gerar cenas, exteriorizando, esteticamente, algo que poderia passar despercebido.

Há casos em que as rubricas, somadas a trechos narrativos dentro de um texto prioritariamente constituído em diálogos, podem vir a ser *performadas* ou até se tornarem um *prólogo performativo*. Fato ocorrido em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, o último processo cênico em que fui o professor/encenador/investigador.

O termo prólogo performativo será detalhado no capítulo três, exemplificando como este elemento se estabeleceu no processo de *Dorotéia*. Em resumo, consiste em criar um ato performativo e/ou uma *performance* pura no lugar de um prólogo falado, mesmo que o texto traga um prólogo. O processo criativo reside em transpor a fala verbal para ações imagéticas; porém, ressurgue e emerge, ao criar um prólogo,

não existente, e depois performá-lo.

Foi no processo de *Dorotéia* em que se deu o *insight* para esta pesquisa. Portanto, todo o percurso, até aqui apresentado, foi construtor de um pensamento não sistematizado, mas sim, que me surgia somaticamente – muitas vezes, inclusive, respondendo a demandas circunstanciais. Atendendo a este chamado somático e o compreendendo, acabei por transpô-lo à performatividade, por isso o uso do termo *Percurso Somático-Performativo*.

Devido à importância da experiência do reencontro com o texto de *Doroteia* e de sua encenação ter ocorrido em um momento mais maduro, é a esta experiência que dedico o próximo trecho de nosso *percurso somático-performativo*.

3. Novo experimento proposto: da *performance* à Encenação

“A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte”.

(Jorge Glusberg).

3.1 *Dorotéia*, 2002-2012: encontros e reencontros na bagagem criativa

Entre a direção da leitura dramatizada de *Dorotéia*, em 2002, e a sua montagem cênica em 2012, fui preenchendo uma bagagem de imbricações entre a experiência prática artística docente e a sua teorização. Muitos aspectos textuais, que há dez anos passaram por mim despercebidos, foram identificados neste reencontro. Este exercício de revisitar o texto com a maturação proporcionada por estas experiências me levou a estabelecer semelhanças e diferenças drásticas entre estas distintas concepções para uma mesma obra.

Após um ano, desde *TABLADO: onde a vida vira cena*, o reencontro com *Dorotéia* se deu, como informado no capítulo anterior, no quarto semestre do Curso de Formação do Ator/Atriz, módulo de formatura. Era o ano de 2012, centenário de Nelson Rodrigues, homenagens e editais de cultura se voltaram à sua vida e obra. Abraçamos esta ‘causa’, também, na ETA. O percurso seguia as últimas estações, com ensaio geral final, técnico, e estreia, mas, como nos demais processos acima relatados, algo imprevisto mudou o curso, o percurso, e inseri a *performance* no processo de forma pro-ATIVA. Seria um estado de codependência à sua estética, ou de fato um recurso confortável a estes processos? Bem, tiremos nossas próprias conclusões com o decorrer das próximas linhas.

Era início de março de 2012, e o espetáculo já estava ‘a ponto de estreia’. Ensaios corridos; sonoplastia concebida; texto dos intérpretes; alguns elementos performativos já experimentados e digeridos no todo da cena. Identidade visual do

espetáculo aprovada (cartaz, peças de divulgação para internet), bastava preencher o espaço destinado ao serviço do espetáculo: local, dia e hora. A estimativa era de que a estreia aconteceria dentro de quinze dias; tempo de figurinos e de alguns adereços cênicos ficarem prontos. Envolvido pelos trâmites do serviço público, recebemos a notícia de que haveria atraso no recebimento da verba para a execução destes itens. A previsão de espera era de no mínimo 45 dias.

Orçamento zerado, execução de algumas materialidades impedida, inclusive de luz. Ensaiar, ensaiar, ensaiar... Esta foi a proposta. Mas, em pouco tempo, percebi - não uma evolução ou estabilidade do que já havia sido construído -, percebi uma involução! Textos que, outrora, fluíam, decorados e compreendidos, passaram a cair no esquecimento e a gerar insegurança, perdendo a força dramática. E pior: interpretações não condizentes com o tempo da cena, com a unidade dramática sugerida... Fiquei perplexo e agi rápido. Solicitei, em cima do que havia sido ensaiado, alguns novos experimentos para o corpo e voz das personagens, etc. A situação só desandou ainda mais, então, enquanto professor/encenador não poderia deixar o grupo cair em desestímulo, propus um intervalo de quinze dias, para refletir e buscar soluções viáveis e eficazes.

Inquieto e desapontado, permiti-me alguns dias de distanciamento, um descanso, em prol de um desempenho cênico apropriado. Retornando deste ócio criativo, direcionei o meu olhar, de corpo e alma, à *Dorotéia*. Relendo o texto, no qual havia realizado uma adaptação, da qual tínhamos montado a peça (início de março), conjecturei construir uma adaptação da adaptação. Enxerguei que poderia extrair desta releitura algumas passagens, alguns trechos dissecados em torno do que antes já havíamos estabelecido. Enfim, seria o mesmo texto remexido, pensado e focado para a cena, o diferencial seria que, desta vez, abandonei a postura centralizadora e direcionadora, propondo que os atores/atrizes se tornassem coencenadores de suas ações, a partir destas pequenas modificações textuais.

Não fiz uma adaptação que engessasse o original. Pelo contrário, devido tamanho respeito tanto ao autor quanto ao momento de seu centenário, li e reli, ruminei, e do imagético assimilado, construí um invólucro para a encenação. Mergulhei o espetáculo na estética que a sua essência pedia: uma farsa irresponsável em três atos, segundo Nelson e uma peça mítica, segundo Sabáto Magaldi (2008). Da farsa ao mítico; do belo ao desconcertante e grotesco; do lirismo

ao distanciamento; um novo momento emergia após este mergulho rodrigueano. Não sei se inconscientemente acreditava que só novas propostas trariam mais fôlego ao elenco, ou se foi o olhar distanciado, que me trouxe uma metamorfose do imagético motriz, já antes concebido. A raiz estética não foi modificada, mas o espetáculo se reestruturou contra a luz, antes acesa, do já ensaiado.

Assim, atribuo à *Dorotéia* o momento deste percurso, em que de fato, corri um risco, e mesmo sabendo que corria riscos, arrisquei-me; por perceber que havia se instaurado em mim este pensamento/movimento de estabelecer, e de executar etapas, num processo até então “inconsciente”. Naquele instante, insurgia-me no movimento ‘contra mim’, um manifesto de negação diante de toda esta travessia relatada -, a seguir o experienciado, um percurso criativo por mim mesmo vivido, um *déjà vu*.

Foi confuso, pois jamais ponderei que estivesse praticando os diversos e possíveis processos criativos, já estabelecidos e assimilados por artistas e pesquisadores, dentro ou fora da academia. Nunca me propus a ter e/ou a nomear um estilo para os trabalhos que dirigi ou encenei.

Este ‘não-processo’ se configurou nas “bagagens e experiências”⁴³ que, somadas, formam um todo. Desta consciência de executar, arriscando um resultado, surgiu a ideia de estruturar este específico percurso e/ou processo criativo, que eu denominei como ***Drama-performance***. Denominado e por mim conceitualmente estruturado apresentei-o/propus aos alunos/atores formandos da turma/elenco de *Dorotéia*.

Reencontrar com o elenco e confessar que trazia uma nova proposta/método (nascida justamente da insatisfação com o caminho pelo qual conduzi a montagem até aquele momento) representou um exercício de total desapego ao ego e aos postos hierárquicos. Naquele momento foi dado o primeiro passo para o reconhecimento/estabelecimento dos fundamentos que atribuo ao *Drama-performance*: encenador e intérpretes/*performers* sendo coautores na construção da cena.

⁴³ Parafrazeando o Professor e Encenador Homero Cavalcante, anteriormente citado. Homero diz que os novos diretores, em Alagoas, ao remexerem nestes dois elementos: suas bagagens e experiências são responsáveis pelo moderno teatro alagoano.

Todavia, não se pode concluir que se anula a figura referencial do encenador, tão pouco o fio condutor das ideias concebidas pelos demais agentes do processo; o que muda é a dinâmica, diga-se de passagem, radicalmente, com relação a tudo o que realizara até então. Inclusive, em determinados exercícios do processo, o professor/encenador investiga junto com os alunos/atores as possibilidades propostas na mesma condição de ator/*performer*. Esta forma de estar *entre* representa a condição mesma de indissociabilidade entre as funções de encenador e ator na prática do *Drama-performance*.

Este confessar e esta nova proposição de percurso cênico constituíram-se em uma exposição, diante do risco de negação por parte daqueles que já haviam assimilado como “acabado” o processo e esperavam por sua estreia. Larossa (2002, p.25) diz que “tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo”.

A ênfase na palavra risco vem do expor-se, do experimentar e do sentido do termo ‘experiência’, endossado por Larossa. Complemento este sentido me utilizando das palavras do antropólogo Victor Turner⁴⁴ (*in*: FABIÃO, 2009, p.5), quando afirma que a experiência inclui “os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós experiência.” Turner, que, etimologicamente, fez um apanhado deste vocábulo e dos seus diversos e complementares sentidos, segue esboçando:

Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (TURNER. *in*: FABIÃO, 2009, p.5).

Ainda sobre risco, pois, considero o sentido mais amplo e o termo mais verbalizado nos experimentos com o *Drama-performance*, trago mais uma relação entre experiência, risco e exposição com base em Larossa:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a

⁴⁴ Autor do livro *Do Ritual ao Teatro*⁴⁴ (*Ritual to Theatre*), de 1982.

pro-posição (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco.

Diante deste universo conceitual, de vulnerabilidade e risco, minha exposição se deu quando informei aos alunos/atores das mudanças que nosso processo sofreria, turma já adaptada, ou acostumada, a maneira cartesiana que vinha conduzindo o processo até então, - no lugar do estilo de ensaios do qual estávamos nos valendo até a mencionada pausa (leituras do texto, construção das personagens, repasse de marcações cênicas, etc.); - decidi propor a prática do que hoje chamo de exercícios somáticos-performativos⁴⁵, o que nos levou à organização dos fundamentos do Drama-*performance*.

O Drama-*performance* foi dividido em duas fases. A primeira dedicada à preparação do ator/*performer*, ao seu treinamento psicofísico, através da composição de exercícios somáticos-performativos que objetiva desde a consciência corporal, através de alongamentos e aquecimentos, visando não ao trabalho de condicionamento do corpo, mas sim aos experimentos do corpo como discurso. Ao propor um percurso que mira o corpo como essência de investigação, não podemos esquecer que a *performance* e a body-art “não trabalham com o corpo, e sim, com o discurso do corpo.” (GLUSBERG, 2008, p.56).

Referenciado por Jorge Glusberg, “O corpo é uma unidade auto-suficiente e na *arte da performance* essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação.” (idem, p.83), observo que esta unidade confere ao corpo um papel, instrumento de comunicação. Os exercícios somáticos-performativos possibilitam a catalogação de gestos, movimentos, sensações, sentidos e, em última instância, um repertório de símbolos dramáticos.

Apenas, na segunda fase do Drama-*performance* revelei aos atores/*performers* do que o texto tratava (tema, argumento ou pré-texto dramático), e porque foram criados os exercícios. Ressalto que é neste momento que o não ensaiado, o material somático da primeira fase vai servir de matéria-prima para a

⁴⁵ Os principais exercícios experimentados aparecem no item 3.2 desta dissertação. Quanto a sua nomenclatura, surgiu na escrita após me apropriar do termo que conheci na atividade acadêmica Laboratório de *performance*, coordenada pela professora/*performer* Ciane Fernandes, no PPGAC-UFBA.’

composição dos elementos dramáticos da encenação; enfim nos encontros do corpo-mente que se realizam a performatividade deste percurso.

A ideia geral do Drama-*performance* é reportar o conhecimento que se tem do argumento - pré-texto dramático -, que será encenado, para exercícios catalisadores/estimuladores de criatividade. Para um conhecimento mais aprofundado do argumento, pré-texto dramático, neste caso *Dorotéia*, recorri ao TEPP – foi através do método criado em 2005 que mergulhei no universo de Nelson Rodrigues, estudando, pesquisando, e teatralmente praticando – vale lembrar que TEPP significa teatro, estudo, pesquisa e prática. Do estudo, o norte para a pesquisa, do garimpo pesquisado, seleciona-se os mais relevantes, e monta-se um roteiro, de onde surge um espetáculo, uma performance, neste caso, surgiu um roteiro para por um processo sequencialmente me prática contextualizando-o analiticamente com a obra de Nelson Rodrigues.

Magnetizado por este material estudado, compus exercícios que objetivavam proporcionar aos atores/*performers* um entendimento mais íntimo da obra de Nelson, sendo os mesmos compositores das cenas, num jogo de interparticipação entre encenador e atores/*performers*.

3.1.1 Nelson Rodrigues e sua obra *Dorotéia*

Dorotéia, obra escrita em 1949, designada por Nelson, como uma farsa irresponsável em três atos, estreou em 1950. Pertencente à época do teatro desagradável, terminologia a que Nelson não se opôs. O crítico teatral Ronaldo Lins levanta uma das possíveis causas que remetem *Dorotéia* a esta fase do desagradável. Alegando que a obra de Nelson vai além da simples ambientação, e que ela “está cheia de analogias com a sociedade brasileira” (1979, p. 130).

Nelson rasga em cena o véu que esconde a moralidade das famílias. Entre metáforas e alegorias pelo o uso “de véus”, ou literalmente com o uso de máscaras como em *Dorotéia*, abafa a instabilidade da moralidade socialmente em voga. Leon Tolstoi (2010)⁴⁶ abre sua obra prima *Ana Karenina* com esta frase: "Todas as famílias

⁴⁶ A primeira publicação de Ana Karenina data de 1877.

felizes são iguais. As infelizes o são cada uma à sua maneira". Assim Nelson Rodrigues segue em suas tramas e argumentos, seja através da morbidez, do humor negro ou do hiper-realismo; dente outros temas, as famílias e seus costumes sociais estão no cerne de suas obras.

Nelson é considerado pelos críticos teatrais como o grande dramaturgo trágico brasileiro, sendo por estes considerados o único grande autor dramático do Brasil. Para a atriz Fernanda Montenegro⁴⁷ (2007, p.3), que conviveu e atuou em diversos trabalhos de sua autoria, seja no teatro, na televisão ou no cinema, Nelson Rodrigues "é, sobretudo o descobridor de uma linguagem cênica, de uma linguagem essencialmente liberta de compromissos literários [...] Nelson confiava no público e na relação que se estabelecia entre o público e a linguagem da peça". Esta importância aludida a este dramaturgo se deve a um marco histórico da nossa dramaturgia: a estreia de *Vestido de Noiva*, em 1943; apontada como o fósforo da modernização do teatro brasileiro.

A melodia, que institui as suas peças, colabora com a interpretação dos atores. Percebemos logo nas primeiras leituras, a cadência das palavras, o jogo da representação, e o seu desenvolvimento dramático.

Diante do exposto cabe ao encenador estimular os atores a exercitarem a composição física, daquilo que na leitura já transparece. Sem que se pulem etapas, se anulem. Transformem seu valor constitutivo. Orientar um melhor entendimento da obra, bem como sofre o seu autor, por meio de estratégias pedagógicas, particulares a cada um. Entender a importância da obra rodrigueana é compreender o moderno teatro nacional, desde *Vestido de Noiva*⁴⁸; e estudar a sua vida é fundamental para o entendimento do contexto da sua obra. Fernanda Montenegro exemplifica: "não se pode falar de Nelson sem falar na herança trágica que foi a vida dele. Sem isso, tudo se torna linear, idiota, ou visto segundo uma ideologia ou um engajamento político-partidário. O Nelson é muito mais que tudo isso". (p. 4).⁴⁹

⁴⁷ In: A essência da palavra: Fernanda Montenegro. Depoimentos da atriz a Cláudio Mello de Souza sobre a vida e a obra de Nelson Rodrigues. Em 2 de julho de 2007. (texto sem mais referências, pois recebi como material de estudo na Oficina: A poética de Nelson Rodrigues, realizada em Maceió, pelo SESC-Alagoas, no início de 2014, não constando como uma ficha catalográfica).

⁴⁸ Direção do polonês Ziembinski.

⁴⁹ *Idem, ibidem.*

Cláudio Mello de Souza (2007) diz que *Dorotéia* se insere no rol das peças apontadas por muitos como ‘expressionismo de segunda’, textos que levam a um teatro estranho, até desconcertante. Souza atribui este ar desconcertante muitas vezes à maneira que Nelson escrevia “uma frase aparentemente solta, dá à sua tragédia um tom inesperado de tragicomédia. O espectador, chocado, acaba numa gargalhada. Nelson provoca o estupor para manter o público inquieto, atento”.

Percebo este estupor, a que Souza se refere, em um dos diálogos⁵⁰. De *Dorotéia*, quando *Dorotéia* chama a filha de Dona Flávia, Das Dores, de linda, D. Flávia se ofende com *Dorotéia*:

D. FLÁVIA (*vociferante*) - Não blasfemes, mulher vadia!... (*acusadora*) Linda és tu! (Maura e Carmelita aproximam-se para lançar à face de *Dorotéia* a injúria suprema).

AS DUAS (*como se cuspissem*) - Linda!

D. FLÁVIA (*ampliando a ofensa*) - E és doce... Amorosa... E triste! Tens tudo que não presta. (*ofegante*) Minha filha, nunca! (*lenta e sinistra*) Nós somos feias...

DOROTÉIA (*fora de si*) - Mas eu não sabia... Não podia imaginar...

D. FLÁVIA (*crescendo*) - As mulheres de nossa família não têm quadris, nem querem... (*desesperada*) E olha as nossas mãos que não acariciam... (*num movimento único, as viúvas erguem as mãos crispadas*).

Para melhor compreensão deste e de outros diálogos, bem como da descrição do processo de montagem, apresento agora a sinopse da obra.

3.1.2 A sinopse

O texto conta a história de uma família de mulheres que sofre de uma maldição, que as impede de ver homem. Na noite de núpcias elas sentem a náusea, uma espécie de sinal que as expurgam do pecado e lhes garante uma morte livre de botinas – botinas neste texto é a representação figurada do homem. Ou seja, estas mulheres, que “jamais” enxergam e jamais enxergarão os homens, precisam deles para que se purifiquem com a náusea, estes homens morrem nesta mesma noite de núpcias. A Bisavó dessas mulheres traiu o amor, casou com um homem mesmo amando outro, daí a maldição, por isso as viúvas vivem confinadas em casa:

Aquela casa de chão frio, sem leito, é bem o símbolo da morte, que se tornou a herança da estirpe, desde que a bisavó traiu o amor. Ela

⁵⁰ Os diálogos que se seguem nesta parte do trabalho, embora em sua fiéis aos escritos por Nelson, fazem parte de minha adaptação, por isso não faço uso de aspas e referências.

amou um homem e se casou com outro, e, na noite do matrimônio, tece a náusea – a fatalidade familiar, que passa de uma mulher a outra, maldição semelhante à que marca os Átridas, por exemplo, na tragédia grega. O pecado contra o amor é tão grande, para Nelson, que não se volta apenas contra quem o comete, mas se transmite de geração a geração.⁵¹

O espetáculo se passa na casa de três primas viúvas, que não dormem nunca, para não ter sonhos pecaminosos. Elas velam sempre, rezam sempre, são elas: Carmelita, Maura e a mais velha, D. Flávia, mãe de Maria Das Dores, chamada de Das Dores, nasceu de cinco meses, e morta. As viúvas não contaram a Das Dores esse “pequeno” detalhe, para que ela não “sofresse decepção”, vejamos esta explicação através das palavras da personagem D. Flávia:

D. FLÁVIA - Quando Das Dores se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês...

MAURA (*para Dorotéia*) - Foi sim!...

D. FLÁVIA - E, com susto, Das Dores nasceu de cinco meses e morta...

AS DUAS (*choramingando*) - Roxinha...

D. FLÁVIA (*também com voz de choro*) - Mas eu não comuniquei nada à minha filha, nem devia...

AS DUAS (*choramingando*) - Claro!

D. FLÁVIA - Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. (*patética*) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, não ignorância da própria morte... (*ao ouvido de Dorotéia*) Pensa que vive, pensa que existe...

Das Dores, na ignorância de sua morte, vive a espera de seu noivo prometido, que no segundo ato, representado por um par de botinas, “entra em cena”, embrulhado como para presente, trazido por sua mãe, D. Assunta da Abadia.

As primas, D. Flávia, Carmelita e Maura, são mulheres comuns. Na rubrica inicial, Nelson indica serem viúvas, de luto, “num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina”. Nenhuma nunca dormiu “para jamais sonhar” – isto é, todas reprimiram qualquer possibilidade de abandono, de fantasia, de desejo que não fossem rigidamente subjugados pela razão.

⁵¹⁵¹ Disponível em: www.ofiicnadeteatro.com, acessado em: 05/03/ 2013.

Na casa das viúvas restam só salas, não possuindo quarto algum, o quarto simbolizaria a perigosa privacidade, o recolhimento individual, que dá rédeas à imaginação.

Finalmente *Dorotéia*, que aparece, logo na primeira cena, nos primeiros diálogos. É a prima bela que confessa: “Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (segreda). Eu era garotinha e via os meninos... Mentia que não, mas via... E maiorzinha, também, via os homens”. *Dorotéia* além deste defeito, o de ver homens, é rejeitada pela família devido à sua profissão, que, na rubrica, está assim, descrita por Nelson: “é a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século”.

Toda a trama se desencadeia com a chegada de *Dorotéia* à casa de suas primas. Ela vem em pedido de socorro, pois, perdera seu filho, logo após seu nascimento. Sentindo-se culpada por sua morte, prometera ser uma mulher de bom proceder, igual às suas primas. Para isso, além de ter que convencer as viúvas de seu arrependimento, *Dorotéia* descobre que a única maneira de se libertar de seu estigma de pecado é livrando-se de sua beleza, como nesta pergunta feita por D. Flávia:

D. FLÁVIA (*num crescendo*) - Renegarias tua beleza? Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?

DOROTÉIA (*ardente*) - Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...

D. FLÁVIA - Mais do que eu, duvido... Tanto, talvez...

DOROTÉIA - Só lhe digo que desejaria ser – horrível! Juro... Ser bonita é pecado... por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... Sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... Talvez assim os homens não se engrajassem tanto comigo e eu pudesse ter um proceder condizente...

Assim, neste clima de submissão, opressão, renegação sexual, *Dorotéia* tenta a sua regeneração. A peça tem três atos. Vejamos como os mesmos se dividem nas ações dramáticas do texto:

- I Ato - Chegada de *Dorotéia* à casa das primas em busca de purificação. Neste ato é apresentada toda a história familiar pelas três viúvas; e *Dorotéia* conta a sua história. A maior intenção é ser aceita pelas primas. O fim deste

ato é quando, finalmente, convencidas de que *Dorotéia* poderia se redimir, perdendo a sua beleza, ao aceitar o encontro com Nepomuceno – personagem apenas citado, que segundo as primas, é possuidor de doenças que trarão chagas e erupções por todo o corpo e rosto de *Dorotéia*, transformando-a feia;

- II Ato - O segundo ato tem duas funções principais: dar tempo para que *Dorotéia* procure Nepomuceno e fazer o teste comprovador da fatalidade da náusea em Das Dores. Ou seja: a tão esperada chegada do noivo, o seu casamento e a noite de núpcias. Há 20 anos que não entra homem naquela casa, por isso, as primas estão em total estado de desespero, mas como é para o bem de Das Dores, enfrentam este temor. Com a chegada do noivo/botinas, o imprevisto aconteceu:

As botinas desabotoadas, prontas para o amor, não seduzem apenas a noiva: perturbam todas as mulheres, que haviam passado incólumes pela noite de núpcias. Os próprios olhos de D. Flávia não lhe obedecem mais – veem contra a sua vontade. Maura não sabe como poderá viver depois que as viu, e anseia por um aniquilamento, em que não haja botinas. Diante desse delírio, D. Flávia estrangula Maura, simbolicamente.

D. Flávia chega ao extremo da castidade, ela mata as primas, Carmelita e Maura, estrangulam-nas (apenas espreme as mãos no ar), por admitirem que, não só estão vendo as botinas, como sentem desejo, e ainda sonham com uma morte em que houvesse um deserto de botinas;

- III Ato – O retorno de *Dorotéia* após o encontro com Nepomuceno. Teria ela adquirido as chagas que consumiriam a sua beleza? E Das Dores, que até então não sentira a náusea, iria sentir? D. Flávia exige que Das Dores invoque os espíritos protetores da família e suplique pela náusea, mas, ela se nega, diante do seu encantamento pelo noivo, Eusébio da Abadia.

Diante desta obstinação, só resta à D. Flávia revelar à filha que ela não existe, pois nasceu de cinco meses e morta. E foi bom que acontecesse

assim – do contrário seria uma perdida. D. Flávia pergunta por que Das Dores continua na casa, se é morta. A filha não deseja voltar para o seu nada, mas para a mãe:

D. FLÁVIA (*feroz*) - Por que continuas nesta casa, se és morta?

DAS DORES - Vou partir!

D. FLÁVIA - E já!

DAS DORES - Mas antes quero que me ouças...

D. FLÁVIA (*cruel*) - Fala, mas depressa... Diz tuas últimas palavras... E não te aproximes.. Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada...

DAS DORES - Para o meu nada, não... Voltarei a ti!

D. FLÁVIA (*com medo*) - Não!

DAS DORES - Nasci morta... Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...

D. FLÁVIA (*apavorada*) - Nunca!

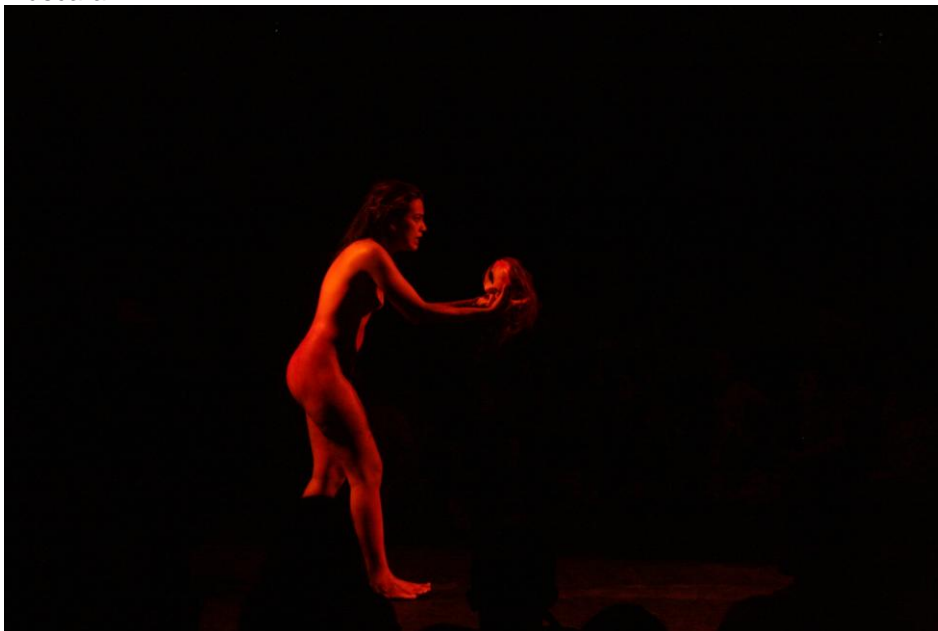
DAS DORES (*histérica*) - Em ti... Serei, de novo, tua carne e teu sangue... E nascerei de teu ventre...

D. FLÁVIA (*recuando*) - Não quero!

DAS DORES - Serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher... (arranca sua máscara e vai até D.Flávia).

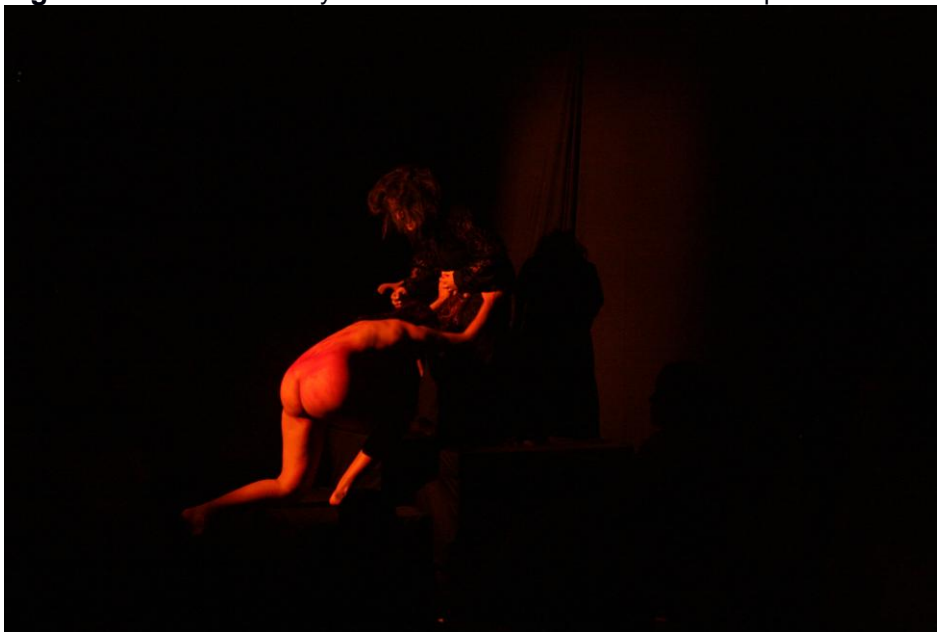
D. FLÁVIA - Não! Não! (*a própria D. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. este é o símbolo plástico da nova maternidade*).

Figura 42: Aluna/atriz Dayana Melo, como Das Dores, ao despir-se em cena: vestido de noiva e máscara.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Figura 43: Aluna/atriz Dayana Melo como Das Dores voltando para o útero de Dona Flávia.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Restam em cena D. Flávia grávida novamente de uma filha que rejeita, e *Dorotéia*, ansiosa por sua redenção através das chagas. Os corpos de Carmelita e Maura, e as botinas desabotoadas, o noivo, à espera que sua mãe venha buscá-lo. Nesta espera por D. Assunta, D. Flávia e *Dorotéia* vivem entre a tentação das botinas desabotoadas! E a repressão desse desejo. Chegam a pensar em matar o noivo, estrangulando-o, mas D. Assunta chega para levar o filho.

Uma digladição se instaura entre as duas primas, qual olhou ou não, e desejou as botinas. D. Flávia agride *Dorotéia* com palavras, dentre elas, de vadia e perdida. *Dorotéia* rebate alegando que sua prima tem inveja de sua beleza “Sou tão linda, que sozinha em meu quarto seria amante de mim mesma.”. Neste exato momento, *Dorotéia* volta o rosto para a plateia e veste uma máscara horrenda, já possuída pelas chagas de Nepomuceno que já a consumia. Aterrorizada sua pele sendo consumida pelas chagas, pergunta desesperada: - E agora, qual será o nosso fim? D. Flávia responde: - Vamos apodrecer juntas.

“*Dorotéia* coloca para o espectador/leitor, desde a classificação que lhe deu Nelson Rodrigues de ‘farsa irresponsável em três atos’, uma série de armadilhas. Farsa ou tragédia?” Entre estas possibilidades, Ziembinski em sua primorosa direção “deu à montagem uma impositação decididamente trágica – solene, grandiosa, hierática – o que ajudou a robustecer o equívoco a respeito da peça”. (Disponível em: www.oficinadeteatro.com).

Equivocado ou não, também, segui com os alunos/atores/*performers*, levando *Dorotéia* aos caminhos mais obscuros da mente dessas mulheres de histeria contida e reprimida, capatazes de seus desejos mais íntimos e sonhos mais sublimes. Rir de toda esta situação seria não compreender a verdadeira essência desta obra: um tapa sem luva na hipocrisia humana. Os risos nervosos da plateia surgem com os diálogos absurdos, em que o espectador, perplexo, acaba em gargalhadas. É o estupor que Nelson provoca para nos mantermos vivos, atentos às suas personagens; assim como os atores/*performers* do Teatro Performativo têm que se manter em cena, vivos por uma arte viva.

3.2 Diário de um Percurso Somático-Performativo

“Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é alguém que faz de outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. Ritual é performance, uma ação conseguida, um ato. Ritual degenerado é um espetáculo. Eu não procuro descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixem de ser necessárias.”

(Jerzy Grotowski).

Dramatizar Nelson Rodrigues, dada à envergadura de sua obra, é considerado um desafio por vários artistas das artes cênicas. Tratar desse desafio não é nosso objeto de estudo. Outrossim, por meio de minhas experiências no contato com a sua obra, sugeri aos meus alunos/atores mais um percurso criativo.

Chamo o nosso percurso de *Drama-performance*– inspirado nas contribuições que obtive da *arte da performance* em processos dramatúrgicos de montagens cênicas. O que a mim evidenciou a *performance* como processo de construção cênica em si mesma; em nós mesmos, nesta relação, naturalmente dialética, de vida, somática-performativa.

Após o intervalo de 15 dias, reencontrei os alunos, evitei qualquer tipo de contato, neste recesso, entre o último ensaio e a nossa retomada - aliás, do que eles acreditavam tratar de uma retomada dos ensaios. Nem podemos considerar que sim, nem que não. Este experimento tinha como princípio norteador acenar caminhos, como quando acendemos e apagamos um isqueiro. Quanto menos eles soubessem, de fato, o que eu estava buscando, mais rápido encontrariam: eles mesmos, o encontro com seus corpos, da descoberta de novas possibilidades dos mesmos, vivenciaram experiências somáticas, para sim, depois, performatizá-las.

Em nosso “primeiro” encontro, pedi que esquecessem, por um tempo, o que já havia sido construído, pois iríamos vivenciar experimentos voltados à atenção cênica, para somar na construção das personagens. Houve estranhamento, alegaram que seria um retrocesso, visto que já haviam concluído as disciplinas de formação e, agora, já estavam bem adiantados no processo de encenação. Compreendendo a ansiedade dos mesmos, ressalttei que, na primeira parte deste novo momento, ocorreria uma imersão pelo universo da *arte da performance*, e que, seria uma oportunidade de conhecimento, visto que este conteúdo não era contemplado, até então, pelo Projeto Pedagógico do Curso⁵² - PPC. Logo aderiram aos experimentos.

Estruturei um esquema sequencial de ações nas quais pretendia que os atores/*performers* criassem por meio de variados estímulos, partituras corporais. A estas partituras, não se deve agregar o valor de qualidade estética que antevê o belo, o ensaiado e, o coreografado. Dá-se exatamente o oposto, não do belo, mas do não ensaiado, e do coreografado. Na Primeira Fase pretendia estimular movimentos somáticos como catalisadores do passei a chamar de um Arquivo Imaterial Criativo para depois, sim, na segunda fase, imprimirmos o caráter performativo, ou seja, até ensaiado.

Arquivo Imaterial Criativo são todas as ações, somaticamente, intuitivamente, criadas pelos atores/*performers* durante o processo, criações a partir de estímulos variados, e até da fala de estímulos. Uma música, um tecido foram uma dessas variações de estímulo, como também os olhos vendados e o silêncio absoluto tendo

⁵² A referida imersão, por decisão unânime do corpo docente, tornou-se disciplina eletiva do novo PPC. Reformulações que incluem a nova nomenclatura do curso de Artes Dramáticas da ETA/UFAL.

apenas a sala de ensaio como espaço para criar diante da falta indicações do que fazer, até deste experimento, surgiram materiais para compor o arquivo imaterial criativo destes alunos. Trato como arquivo, pois tais criações, foram guardadas, seja por registro fotográfico, audiovisual por mim e memorialisticamente pelos integrantes do processo. Embora não soubessem como este arquivo se conectaria diretamente com o espetáculo, na segunda fase do experimento descobriram que era chegada a hora de transformar a criatividade em cena, em pró da montagem.

A meu ver, ou a meu modo de operar as ferramentas de espetáculos de Teatro Performativo, os ensaios também sofrem interferências espontâneas das tensões surgidas, no aqui e agora da cena, quando estruturamos no espaço cênico uma área de reconhecimento para o *ator-performer*, saindo de uma zona de conforto, onde tudo se encontra milimetricamente pré-estabelecido. “[...] É importante acrescentar que o termo “tensão” não implica somente no estabelecimento de oposições, mas também de infinitas possibilidades de variações (de ritmo, de intensidade, etc.)”. (BONFITTO, 2013, p.82).

3.2.1 Primeira Fase do Drama-performance: Somática

Para esta vivência de tensões de reconhecimento do território cênico, não confortável, a inserção de materialidades foi de extrema importância em nossos experimentos, tais como tecidos, bastões, frutas, objetos cênicos entre outros.

Criamos roteiros performativos que, em diferentes momentos, o uso de objetos e adereços cênicos se fazia necessário. Estes elementos palpáveis serviram como recurso neste território de investigação da teatralidade e performatividade dos corpos. Dispostos de forma aleatória e modificados a cada ação executada, mediante um roteiro performado pelos alunos/atores, os quais “transitavam” pelos diversos pontos do espaço cênico experimental, utilizando os tais recursos de modo repetitivo sem pré-demarkações.

A atriz-*performer*, Denise Stoklos, em seus manifestos a cerca do Teatro Essencial e do *Performer* Essencial, de maneira curiosa o que eu pretendia estimular com este experimento da não organicidade destas materialidades cênicas explica:

A estratégia aqui do *performer* é não ter estratégia. Diferente do ficcionista que segue uma linha pré-desenhada, ele foge de uma

linha pré-desenhada, ele busca o tônus da cena no seu ego, no seu âmago. Melhor dizendo seu próprio tônus é a cena. (STOKLOS, 2001)⁵³.

Estes objetos e adereços foram trazidos por mim e pelos próprios alunos, somados aos do acervo da ETA, e as improvisações foram criadas a partir dos mesmos: tecidos, bolas de sopro e de pilates, instrumentos musicais percussivos, velas, lanternas, tintas, capas de chuvas, e outros materiais cênicos.

Os resultados desta prática me remeteram a uma espécie de ‘lego cênico’, do jogo infantil ao jogo da teatralidade-performativa. Saber-se-ia a sequência lógica das ações, e a cronológica e a localidade espacial das mesmas, embora delimitada neste território cênico, só seriam conhecidas/descobertas numa relação de arte viva, do aqui e agora! O aluno/ator Wellington Lira comenta as suas impressões quando participou deste laboratório:

Isso me mantinha eletrizado sempre, tenso e desconfortável, encarei como um desafio. Tentei racionalizar como ‘arrasaria’ em minhas ações, mas, percebi que perdi muito tempo com esta atitude competitiva com meus colegas, pois, quando se ia para prática, parece que tudo que era ensaiado em nossas mentes, era apagado pela própria situação orgânica de deixar acontecer [...].⁵⁴

Esta organicidade parece utópica, por tratarmos de roteiros previamente estruturados, mas, é neste entre-lugar, responsável e conscientemente organizado, que podemos “bailar” livremente pelo espaço, sem nos preocuparmos com o ensaiado, pois seguir o roteiro *ipsis litteris*, diante de sua elaboração/compreensão, aprofundada pelos alunos/atores, torna-se irrelevante. “O que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final.” (GLUSBERG, 2008, p.53).

Através destes e de outros experimentos, uma renovação, por parte de todos os alunos, começara a ser suscitada. Foram se desprendendo de uma prévia ansiedade em chegar objetivamente à *Dorotéia*, na textualidade e em suas materialidades. Através de exercícios/estímulos, aos poucos foram mergulhando no

⁵³ Em seu manifesto do *Performer* Essencial, disponível em: <http://www.denisestoklos.com.br/trabalhos/manifestos/performer-essencial.htm>, acessado em: 20/01/2014.

⁵⁴ Aluno/ator Wellington Lira, em depoimentos rotineiros, que desfechavam cada noite dos nossos laboratórios em maio de 2012.

próprio eu, num crescente movimento de assimilação interior da obra de Nelson Rodrigues, compreendida, sentida e transposta futuramente para a cena – futuramente, pois só revelaria a relação destes exercícios com a obra de *Dorotéia* na fase final do processo.

Logo, criou-se na sala de ensaio, ou laboratório, uma atmosfera favorável ao espontâneo, à movimentação que desengessa, desmecaniza, quebra rotinas. Permitiram-se as ações somáticas. Às vezes uma palavra era lida por mim e todos, de olhos vendados, vivenciavam o que a mesma suscitava em seus corpos.

Depois de uma fase, em que não fiz uso de músicas, diferente dos processos anteriores, decidi inserir aos experimentos, sem prévia informação, trechos incidentais de músicas que comporiam a trilha sonora da encenação.

Nestas investigações corpóreas. Observei que, diferentemente do que temia no início, – a música influenciaria a estes encontros do ator com seu eu *performer*. O que aconteceu foi o inverso. Ao ouvirem, pela primeira vez, as suas vivências somáticas serem atravessadas pela música, as expressões passaram a ser de estranhamento e rejeição, como se algo invasivo estivesse a ameaçá-los.

E este “invasor” passou a ser colaborador de suas investigações, não por influência, nem como um ritmo para uma dança, mas, diante deste novo elemento, escutei inúmeros questionamentos: - Como estabelecer contato? Como reconhecê-lo? - Como estabelecer um diálogo? As respostas vieram das mais variadas ações psicofísicas, alimentando o Arquivo Imaterial Criativo do nosso percurso, o que, por si só, podemos considerar como uma *performance*: a da construção em tempo real de um percurso, experimentado logo assimilado como etapas deste processo que chamamos de *drama-performance*.

3.2.2 Vivência somática performativa – um rito de passagem

Antes de finalmente apresentar o texto, o tema, e/ou o princípio norteador da primeira fase, ou seja, independente do argumento dramático a ser encenado, eu sugiro, que como rito de passagem, da primeira para a segunda fase, seja inserido ao *drama-performance*, um exercício que só conheci teórica e na prática física

posteriori a esta experiência com *Dorotéia*. Na atividade *Laboratórios de performance do PPGAC-UFBA*, com o *Coletivo A-FETO*, como já explanado, coordenado pela professora/*performer*/pesquisadora Ciane Fernandes.

Vou chamar de vivência somática performativa. Exercício no qual Ciane, dividiu a turma em dois grupos, os observadores e os praticantes, a divisão não se restringiu a nós alunos. Ciane nos pediu, para dividirmos a sala de aula ao meio, em dois eixos: o somático e o performativo, através de uma linha tracejada por nossos calçados. Porém salientou que cada *performer* quando estivesse no grupo dos praticantes, estabelecesse a si mesmo de que lado ficaria cada um dos dois eixos, isso significa dizer, que embora a sala de aula estivesse dividida em dois lados, o que cada desses lados representa era opcional e individual.

Sobre sua abordagem de ensino no *Laboratório de performance*, Ciane Fernandes escreveu o artigo *O Processo de Integração entre Ensino, Pesquisa e Extensão através da Abordagem Somático-Performativa*, destaco este trecho:

Ou seja, uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens), através da criação de conexões (entre interno-externo, mobilidade-estabilidade, função-expressão, execução-recuperação) e a integração dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social. (FERNANDES, 2012, p.2).

Tivemos a orientação de nos “unirmos” em duplas, estrategicamente sua outra metade estaria no grupo oposto ao seu. Assim, ambos, poderiam observar suas nuances entre o somático e o performativo, o que teria de ser vivenciado com os olhos fechados.

Pertencendo primeiramente ao grupo dos observadores, além do olhar global, para todos os outros quinze alunos do grupo praticante, você foca suas atenções a seu par. Identificamos sem que falemos, qual eixo é explorado, e as nuances como se transita corporeamente por cada um deles.

A princípio exercitamos sem nenhuma indução, nem estímulo mais direto. Mas, após aproximadamente 15 a 20 minutos deste experimento de transitoriedade por seu espontâneo e o eu criativo, por ambos os grupos, ou seja, após a inversão de papéis, cada dupla senta-se reservadamente e dialogam suas observações,

tecendo contribuições acerca da experiência de observar, o que não implica em ficarmos estáticos quando desta condição de *voyeur*, como orientados a uma escrita performativa, não analítica, mas sim dinamicamente como um espiral observa-registra suas sensações/impressões.

Figura 44: Mestrandos/performers em laboratório entre o somático e performativo. No centro equilibrando-se a mestranda/performer Neila Baldi.



Fonte: acervo pessoal. (2013).

A troca destes registros escritos e/ou memorialístico é transposto para performatividade coletiva: os trinta alunos serão praticantes, *performers* e espectadores num tempo uno. Do intuitivo, naturalmente emergido em movimentos, agora refletido, analisado é materializado criativamente para cena, para a performatividade.

Figura 45: Mestrandos/*performers* no momento performativo do exercício. No canto a direita a Prof^a. Ciane Fernandes.



Fonte: acervo pessoal. (2013).

Foi este exercício específico, que resume para mim na vivência prática o que para a teoria seria a abordagem somático-performativa. E este entendimento, é o que permeia e divide em duas fases o *Drama-performance*. Assim, após esta prática/entendimento, cada aluno/ator/*performer*, terá assimilado a abordagem, e ao aludi-la aos laboratórios, a todos os experimentos propostos e praticados até então, transporão fluidamente para ações performativas aquilo que somaticamente, individual e coletivamente elaboraram, compondo o Arquivo Imaterial Criativo, matéria prima para a construção de espetáculos, do gênero Teatro Performativo.

A performance— entendida como experimento presente de imersão, percepção, realização, interação e recepção - informa os princípios norteadores e traça, pouco a pouco, um arcabouço de organização conceitual que fundamenta a compreensão da prática. Assim, a atividade não parte de um conteúdo *a priori* a ser ensinado, mas sim de observar e coletar as necessidades do momento e reorganizar o percurso de ação a cada semestre, *durante* o semestre. (FERNANDES, 2012, p.1).

Feita a sugestão, com sua merecedora justificativa em forma de reconhecimento da importância nesta minha travessia, vamos agora retomar ao processo que se deu em 2012.

3.2.3 Segunda Fase do drama-performance: Performativa

Ao apresentar o novo texto, entramos num processo de releitura. Não foi preciso direcionar uma assimilação das vivências a esta leitura, o que já era de certa forma automatizado pelo conhecimento anterior da obra e até por já ter sido decorado, reler as falas das mesmas personagens parecia um processo inédito, autoral: leio, logo expresso. Resultado performativo de uma experiência somática: leitura performativa.

Ocultei propositalmente os objetivos específicos do programa proposto, disse que cada um dos exercícios constituintes deste programa, os aproximou da verdade que eles mais precisavam para compor suas personagens, tratava-se da verdade consigo mesmo, do como fazer teatro, seus porquês... O processo de externar o que se lia deu-se não mais por influências externas, como antes havia proposto e testado. Desta vez, a construção cênica foi sentida, vivida na própria pele, afinal, assim é que aprendemos a viver, as coisas nos acontecem, logo sentimos, aprendemos, adquirimos experiência, somos tocados. Uma maneira contemporânea a nós envolvidos em *Dorotéia*

Assemelho o programa concebido e proposto como percurso criativo para o 'novo' espetáculo *Dorotéia* aos programas dos vários *performers* que Eleonora Fabião (2009) apresenta em *performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Cada *performance* ela enxerga como a execução de um programa pré-estabelecido, pré-concebido, vejamos em suas palavras:

são programas concebidos e *performados* por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política através de ações [...] Penso que estas práticas alargam, que estes programas oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e de pensar ação e arte contemporaneamente. (2009, p.3).

Do ponto de estreia que nos encontrávamos, reestruturamos primordialmente a harmonia entre as personagens, como se a despadronização das atuações atribuísse uma unidade maior ao espetáculo. Cenas antes apenas narradas pelas personagens, como Nelson propõe nas rubricas, passaram a ter ação dramática, no sentido de espinha dorsal da *performance*.

Assim fomos contando/montando esta Farsa Irresponsável, levados pela *performance* e sua estética como uma barquinho de papel pela água da chuva. Nesta montagem, tendo entre outros recursos os objetos e adereços, somados ao foco no discurso corpo, dando-lhe, estas materialidades e ao corpo e/ou partes do corpo, novos sentidos, que fisicamente traduziam passagens textuais em ações performativas. Exercícios como os de: calçar e descalçar sapatos, vestir e desnudar a face com máscaras (a princípio, máscaras neutras, para não influenciar interpretações excessivamente estereotipadas). Só na fase final as máscaras oficiais foram apresentadas ao elenco, máscaras confeccionadas no próprio rosto dos atores pelo professor Alex Cerqueira⁵⁵. Percebam o percurso, entre os experimento utilizando máscaras neutras improvisadas à ensaios com as máscaras originais do espetáculo.

Figura 46: Ensaios finais com figurino e máscaras neutras improvisadas. Usando máscaras: o aluno Wellington Lira e a atriz convidada Analice Souza.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

⁵⁵ Professor da Escola Técnica de Artes da UFAL. Vale ressaltar que a maquiagem e as máscaras em *Dorotéia*, são o tema de sua dissertação, neste mesmo programa de mestrado que faço parte.

Figura 47: Ensaio geral, com uso das máscaras confeccionadas para o espetáculo. Dadas Em cena: o aluno Willington Lira e as atrizes convidadas Roberta Aureliano e Analice Souza.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Na fase final destes experimentos, a aluna/atriz Dayana Melo, relacionando a seu treinamento psicofísico no laboratório à cena de sua personagem Das Dores, quando, encontrou seu noivo (um par de botinas), compôs uma cena, até então inexistente: o ato sexual, ou seja, o diálogo do corpo com um dos símbolos estéticos da cena, o calçar as botinas/noivo, Dayana Melo, discursa com seu corpo, todo o prazer, paixão, encantamento, gozo guardado reumaticamente para este momento, um transbordamento por osmose do desejo reprimido de suas primas e mãe, todas voltaram a ver homem neste momento, todas viviam e sentiam-se tentadas pelo noivo. Analisemos as imagens:

Figuras 48 e 49: Aluna/Atriz Dayana Melo, experimentando o vestir e calçar e descalçar. Nos ensaios e depois em cena.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

As rubricas e o texto principal de Nelson Rodrigues, não faz menção ao ato sexual entre a morta Das Dores e seu noivo, mas, ao calçar as botinas, Dayana Melo, trouxe sensualidade e sensibilidade a nesta ação, amor e paixão, sua respiração ofegante, excitada, influenciou na sonoplastia, que foi editada de forma oscilar seu volume, entre respiração e música incidental a *performance* das núpcias de Das Dores se desenvolvia.

Este trabalhos de estímulos do discurso do corpo e do seu diálogo com os outros elementos constituintes da cena, aludem muitas vezes atenção para o que de fato se faz necessário, o toque de uma mão em uma botina por exemplo, como no caso de *Dorotéia*, não é nem a botina, nem a ação de tocar, que se extrema em importância, mas sim o discurso que o corpo transcende da experiência/sensações proporcionadas pela relação que a personagem tem com este adereço/símbolo estético. Este discurso é construído também através dos estímulos e sensações destes exercícios sensoriais.

Os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em casa caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros, e os movimentos gerados. (GLUSBERG, 2008, p.56).

Estes e outros exercícios proporcionaram ao nosso processo através do rico acervo destas ações de corporeidade somáticas, material de composição dos alunos/atores e que em seguida, ao tomarem ciência, que a prática vivenciada fora intrinsecamente fundamentada em *Dorotéia*, e que suas composições agora seriam

transpostas para a cena através da performatividade. Neste processo de performatividade, soluções cênicas foram sendo criadas, e uma nova montagem intracolaborativa ia sendo construída. As mudanças mais marcantes entre o que já havíamos ensaiados, e este que instauramos coletiva e processualmente foram as que listo e descrevo a seguir como os cinco elementos:

- a) O espaço cênico;
- b) Símbolos estéticos e a corporeidade;
- c) Criação da personagem bisavó;
- d) Nudez como figurino;
- e) O prólogo performativo.

O espaço cênico

A dança que se estabeleceu entre os corpos, as formas, influenciou a mudança do espaço cênico. O que antes era no formato de palco italiano, passou a ser uma arena multifocal: nas arquibancadas do teatro sala preta, o cenário principal – “a casa” das viúvas, que nos impelia a ser um “altar” tamanho puritanismo empregado em suas falas, analisando a fala de D.Flávia em repreensão a *Dorotéia*:

D. FLÁVIA - Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...

DOROTÉIA - Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...

D. FLÁVIA (*num crescendo*) - Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos! (*a palavra quarto obriga a viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor*).

D. FLÁVIA (*dogmática, sinistra e ameaçadora*) - Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...

CARMELITA (*sob a proteção do leque*) - E nem dormimos...

MAURA (*num lamento*) - Nunca dormimos...

D. FLÁVIA (*dolorosa*) - Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...

A arquibancada/casa, anexamos uma passarela retangular, um tablado de 2,5m x 2,0, abaixo da passarela/tablado, um caixote usado como degrau. Desse degrau seguia uma passarela de linóleo, que formava um corredor que ligava o cenário deste lado ao outro, indo da arquibancada até o fundo (central do palco), onde em uma altura de 1,50m, ficava o quarto/casulo da personagem Das Dores.

O cenário de Das Dores ficava no centro, entre 60 cadeiras formando uma meia lua, 30 para cada lado. Abaixo dessas cadeiras, no próprio palco, o público tinha espaço para sentar. O que separava no palco o espaço destinado tão público e

as cenas, era exatamente o linóleo, o espaço cênico ou espaços cênicos, foi definido pela cor preta, linóleo, malha e madeiras nesta cor. Apenas o próprio palco e sua cor de madeira natural é que não foi coberto de preto, assim, delimitavam-se os espaços. Este corredor que também separava o público em lados direito e esquerdo era o elo entre os três palcos: arquibancada, passarela/tablado e o quarto de Das Dores. Vejamos na próxima página uma imagem da Sala antes e depois da metamorfose cenográfica:

- A arquibancada de madeira - espaço destinado às cadeiras acolchoadas foi recoberto por linóleo. Os dois últimos lances da arquibancada serviram de coxia, sendo uma parede de malha preta separando os lances mais baixos.
- Um tablado foi anexado como uma espécie de ponte, o proscênio deste lado do cenário.
- A cabine técnica de som e luz foi acrescida com uma arandela e cortinas brancas, fazendo com que o vidro que possibilita os técnicos sonoplasta e iluminador, enxergassem a cena, ao mesmo tempo deu-lhe um caráter de janela.
- Na quarta imagem, veremos a intérprete de Doroteia no centro palco e no fundo o quarto/casulo de Das Dores. O redor das atrizes/*performers*, a plateia em formato de meia lua, tanto no chão, quanto nas cadeiras acolchoadas.
- A primeira imagem desta sequência, ainda do ângulo de visão do quarto/casulo de Das Dores, percebemos, dois pontos marcantes a montagem: Das Dores veste o vestido de noiva, que antes a plateia via apenas como uma “redoma” e nas laterais da cena, os espectadores, disposto, como já relatado, no próprio palco, nos espaços sem linóleo.

Figura 50: Espaço cênico Quarto/casulo Das Dores. Nas extremidades os espectadores sentados no próprio palco. Em cena: a aluna Dayana Melo e a atriz convidada Roberta Aureliano.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Figura 51: Sala Preta – Laboratório de expressões cênicas. Ângulo da arquibancada.



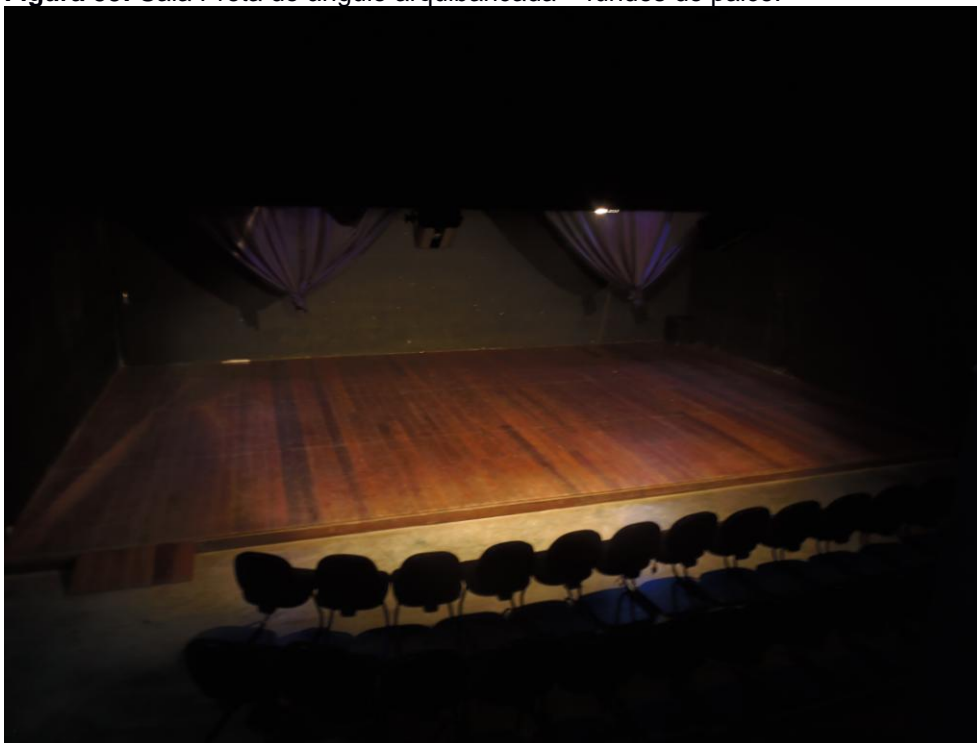
Fotógrafo: este autor. (2012).

Figura 52: A sala Preta com arquibancada como cenário da Casa das viúvas.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Figura 53: Sala Preta do ângulo arquibancada – fundos do palco.



Fotógrafo: Este autor. (2012).

Figura 54: Na parede final do palco, ao centro, o quarto/casulo de Das Dores. Em cena: as alunas Gaby Ferreira e Dayana Melo.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Símbolos Estéticos e a Corporeidade

Os adereços e objetos cênicos foram tirados da função “estática” do uso em cena, e permeou exercícios significativos de estímulo ao discurso do corpo, e do diálogo corpo com estas materialidades, atribuindo-lhes caráter de símbolos estéticos.

Com olhos fechados, os alunos/atores foram estimulados a sentir diferentes texturas, aromas e sabores. O exercício dos caminhos sensoriais exemplifica estas experiências: diversas rotas eram estabelecidas e apresentadas aos alunos/atores. Enumeradas uma a uma, em sequência ordinal. Após conhecer estes caminhos, vendava seus olhos. E enquanto se alongavam, “algumas pedrinhas” eram dispo por estes trajetos, a saber: espumas encharcadas em água; pequenas pedras; creme de cânforas para os pés; caminhos de frutas (laranja, mamão, uva, da jaca os gomos e a casca virada com seus bicos para cima); caminhos sendo percorridos ao tempo

em que pisavam, sentiam texturas, cheiros, confortos, desconfortos, equilíbrio e desequilíbrio.

Com as mãos, continuaram a sentir/introspectar as materialidades estéticas do espetáculo. Tateando por exemplo, ora um tecido de seda, ora o couro de uma botina, as relações de movimento e gestos que se estabeleceram foram observadas e registradas. O tecido de seda seria utilizado para confeccionar o figurino da personagem *Dorotéia*, que segundo a concepção de André Almeida, técnica em costura da ETA e figurinista do espetáculo, dizia que:

O tecido de seda, seu caimento, brilho, a cor vermelha, dialogando com o batom da personagem, em minha visão, vestia a identidade da personagem. A própria confecção dos fios da seda nos remete a ideia de minuciosamente ter sido construído, assim como a beleza de *Dorotéia*, parece ter sido lapidada por mãos de artesãos da estética. (2012).⁵⁶.

Figura 55: A aluna/atriz Gaby Ferreira em exercícios sensoriais como tecido que mais tarde tornou-se seu figurino.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

⁵⁶ Em entrevista este autor, durante o processo de montagem de *Dorotéia*.

Figura 56: Aluna Gaby Ferreira e a atriz convidada Roberta Aureliano na cena em que revela o figurino de *Dorotéia* já executado. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Estes experimentos sensoriais, em contato com diferentes texturas, como o contraste com o couro da botina, que no espetáculo representa à presença masculina, presença negada, temida, e “rejeitada”. As mulheres da família, jamais viram homem, casaram com homens que não viam. A relação de suavidade, desejo e apego, foi observada com o tecido de seda, já no couro, repulsa expressões que exprimiam desconforto.

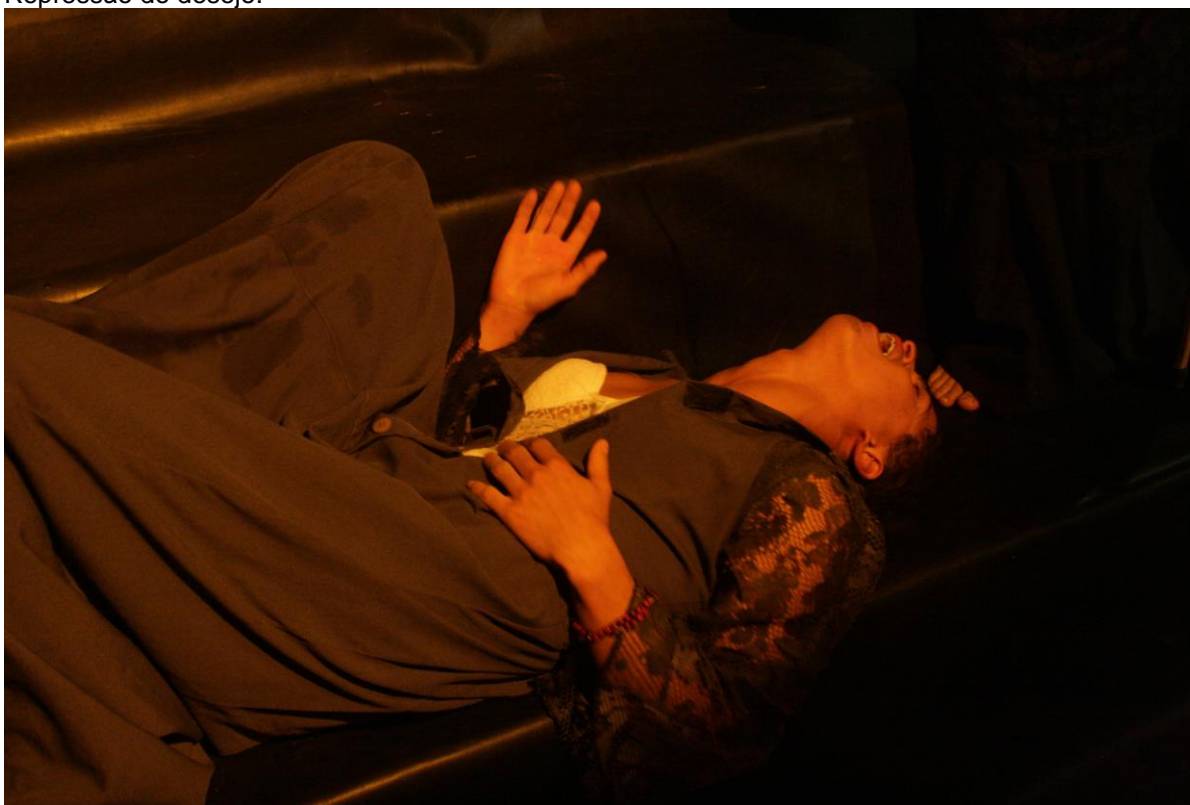
As imagens abaixo ilustram o aluno/ator Wellington Lira, e a “transformação sexual” quando se traveste de sua personagem Carmelita. A composição de sua personagem foi evoluindo a cada laboratório. Quando decidimos por dois figurinos, representando cada um as duas fases de sua personagem: sonho e realidade, desejo e pecado, leveza e a dor por sentir prazer, os próprios vestidos foram estímulos para Wellington compor Carmelita.

Figura 57: O aluno/ator Wellington Lira em busca do discurso do corpo da personagem – sonho.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Figura 58: O aluno/ator Wellington Lira em busca do discurso do corpo de sua personagem – Repressão do desejo.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Além de uma relação sensorial, promovendo um elo, de significâncias entres estes símbolos estéticos com cada *performer*, cenas foram reestruturadas e/ou teve sua composição nestes experimentos, o que antes era apenas um novelo de linha, em uma cena de costura, denotando o cotidiano das viúvas, passou a simbolizar esteticamente a gestão conturbada de D.Flávia, e o cordão umbilical que unia Das Dores, não a mãe, mas a farsa de sua vida, por 20 anos, pensou existia. Na próxima página seguem imagens comprobatórias desta descrição.

Figura 59: A atriz Roberta Aureliano, como D.Flávia, em ensaio que atribuiu ao novelo de linha o símbolo estético da maternidade, cordão da vida ilusória de Das Dores.



Fonte: fotografia de W. Anunciação. (2012).

Figura 60: A aluna Dayana Melo, Das Dores, caminhando para seu quarto/casulo, sustentada pelo cordão de sua vida.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Criação da personagem Bisavó

DOROTÉIA - Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLÁVIA - Noite.

DOROTÉIA - Desculpe. Noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!

D. FLÁVIA (*num grito*) - Do homem!

DOROTÉIA (*baixo*) - Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! A recebemos na noite do casamento...

Este diálogo, entre outros que mencionam a bisavó das viúvas e de *Dorotéia*, foi o ponto de partida para a personificação desta personagem durante os

laboratórios do *Drama-performance*. No texto de Nelson, a Bisavó existe apenas na memória das demais personagens e aparece nestes diálogos na forma de narrativa dessas memórias.

Figura 61: A aluna/atriz Neli Teles em cena, caracterizada de Bisavó. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

A aluna atriz, Neli Teles, de que na época tinha 60 anos de idade, iria dividir a personagem Carmelita com a sua colega de turma Analice Souza. Neli, vinha se preocupando com seu estado de saúde, que além de dores musculares, em termos psicológicos, ela estava tendo esquecimentos frequentes de coisas cotidianas, isso a preocupava e a fez confessar que temia a doença do Mal de Alzheimer. A criação por ela desta/sua personagem de forma somática através dos exercícios, bem como seu texto, trouxe-lhe segurança cênica:

Devo a minha atuação nesta montagem de formatura a personagem Bisavó. Não estava bem para decorar um texto que me vinha de “cima”, ditado. Este veio de mim, das vivências, cada gesto, cada olhar me era verdadeiro, porque nasceram junto à personagem. Quando soube que íamos trabalhar com o corpo, fiquei ainda mais aflita, mas hoje, surpreendida com nossos resultados, afirmo que o corpo fala e não nos trai como a mente, e seus pensamentos pessimistas.⁵⁷. (Neli Teles, 2012).

⁵⁷ Neli Teles em depoimento/debate pós-laboratórios.

Variadas possibilidades de entradas em cena da Bisavó, foram testadas como soluções cênicas para alguns imbrólios, como por exemplo, a entrada e saída de cena do Jarro, elemento estético visual, que Nelson usa para representar o contato sexual, sempre que *Dorotéia* ia cair em tentação, o jarro aparecia para ela, e ela logo sabia que iria ter relações com algum homem. “(O mesmo fantasma que trouxe o jarro está empurrando as botinas, pelos calcanhares)” (RODRIGUES *in*: MAGALDI, 2004). Nesta e outras rubricas, Nelson se refere a um fantasma, que não aparece nas falas como personagem, é uma espécie de personagem/contrarregra, isto nos estimulou ainda mais pela inserção cênica da personagem Bisavó.

Figura 62: A aluna/atriz Neli Teles com um jarro improvisado, em experimentos de soluções cênicas nos ensaios finais ainda: os alunos Wellington Lira e as atrizes convidadas Roberta Aureliano, Analice Souza.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Vestindo os Nus

O corpo sempre é socializado pelos ornamentos ou pelos efeitos de disfarce ou ocultação, sempre caracterizado por um conjunto de índices sobre a idade, o sexo, a profissão ou classe social. (Pavis, p.169. 2008).

Esta referência à luz de Pavis endossa minha intenção, quando propus o exercício denominado “Vestindo os Nus”. Objetivado para duas vertentes: exposição

deste corpo pesquisado, autoconhecimento, aceitação, e também que figurino deve vestir o nu da personagem? Personagens que tão castas, de tanto reprimirem seu desejo sexual, tornam-se inconscientemente seus corpos e mentes na personificação do erotismo.

Como transpor, descobertas conceituais e somáticas para a *performance* cênica? Acreditamos que só com a aceitação e a exploração do erotismo contido em cada um de nós. Me valho novamente desta passagem da obra *A arte da performance* de Glusberg (2008, p.83): “O elemento erótico, presente em toda forma de expressão corporal, torna indispensável esta plena e nítida consciência de si próprio, para governar a nave e evitar que seja ela que nos governe”.

Respondendo nossas indagações, percebemos que o eu interior e o meio externo vivem em constante conflito, que vai do corpo objeto ao seu sujeito histórico, título homônimo do texto de Maria Cecília de Paula Silva, onde diz: “vivemos socialmente pelo corpo e é através dele que nos relacionamos, aprendemos, descobrimos e marcamos nossa presença no mundo, pois esta é corporal.”.

Esta relação entre o sujeito, as outras pessoas e o mundo em que vive, é uma relação de poder, acredita Silva e os alunos/atores parece que traduziram isto na agressividade em que vestiam seus “figurinos” durante os laboratórios, como se o nu, representasse o pecado. Deste exercício surgiu uma cena não existente no texto de Nelson, o casamento de Carmelita e Maura e elas arrancando estes vestidos em cena, ao sentir a náusea, em seguida, rastejam-se até uma parede onde disfarçadamente como cortinas, estavam dispostos seus novos vestidos, os de viúva, rastejantes elas “entram” neste vestido, e ao deslocarem-se da parede, voltam-se para a plateia transformadas em mulheres de postura hierática, castas.

Nas artes Cênicas, o corpo pode se expressar através de diferentes formas e sotaques em tempo e espaços diversos, sendo manipulado, organizado, investigado e explorado mediante tecnologias variadas, tornando, inclusive, invisível. (MARTINS, 2012, s/d).

Figuras 63, 64, 65 e 66: Experimentos com o corpo nu. A princípio os alunos/atores usavam roupas íntimas, até evoluírem para o nu total. Na imagem O aluno Wellington Lira e a atriz convidada Analice Souza. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 67: Aluna/atriz Dayana Melo tendo o nu como figurino, segundos antes de vestir o casulo em que vivia e transforma-lo em seu vestido de noiva. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

A este grupo de alunos/atores, que desde o início deste experimento, com uso de peças de roupas íntimas, até evoluírem ao desprendimento total de seus limites, em busca de descobertas consigo e com o ator/*performer* que escolheram como profissão, eu percebo como a tradução de confiabilidade mútua e da relação ensino aprendizagem.

O prólogo performativo

Como extrair do corpo o discurso daquilo que no texto passa apenas como elemento narrativo, rubrica e/ou diálogos? Foi este um dos questionamentos que levantei na segunda fase de execução do Drama-*performance* como exercício performativo. Cada aluno/ator, e eu, na condição de encenador investigador, tivemos como tarefa investigar o texto, e cada um, a suas necessidades, performaria, aquilo que lhe era urgente transformar em cena, e performatividade. Diante do rico material apresentado.

No dia acertado para a execução da tarefa, fomos brindados com uma noite de *sketch* e *performances* bem estruturadas. Agregando ao espetáculo cenas performativas. O mais forte no resultado cênico de *Dorotéia* veio deste exercício, - a composição de uma abertura para o espetáculo, uma espécie de resumo em movimentos, as principais passagens/mensagens ocultas ou explícitas foram transpostas no corpo, para a cena.

A nossa visão crítica-reflexiva fora estimulada a ampliar nosso raio de absorção do imagético contido nas linhas e entrelinhas de *Dorotéia*, o corpo discursou, politicamente como *performers* essenciais ao extrapolar os limites do óbvio, ao levarmos à cena a materialização de percepções acerca das denúncias que Nelson gritava de forma extremamente inteligente, porém, em termos de ação dramática e imagens, de forma bem discreta ou até inexistente.

A este exercício do compendio imagético, da *performance* sinóptica, da interpretação performada da compreensão do universo que envolve o argumento dramático, essa imbricação de rubricas, diálogos, narrativas e entrelinhas transpostas para a performatividade, eu chamo de prólogo performativo. Já apresentei antes a sinopse do texto, agora apresento o roteiro deste prólogo:

- Bisavó recepciona o público sentado em uma poltrona estática. O público é obrigado a passar por ela, pois sua poltrona fica no corredor de acesso;

- D.Flávia surge em meio ao cenário após retirar um véu preto que a escondia da plateia, ajoelha-se diante das imagens de gesso de santas, faz uma oração e segue para sala da casa, abre as cortinas, e senta na ponta da passarela, pega o novelo de linha e começa a bordar o enxoval de Das Dores, quando sente as contrações;
- Das Dores, surge debaixo da passarela, com maquiagem que remete ao sangue, tendo o nu como figurino, acrescida de maquiagem que remete a sangue, e uma gargantilha de tiras de tecido vermelhas que aludem, junto a maquiagem ao sangue. Das Dores, ao sair do tablado (nascer) olha para a mãe, que por sua vez, põe a máscara em seu rosto. – Dores Dores, levanta-se e segue até seu quarto/casulo, levado a ponta da linha do novelo nas mãos, D. Flávia a segue como se estivesse sendo puxada por este cordão umbilical;
- Quando Das Dores adentra seu quarto, na arquibancada entram Carmelita e Maura vestidas iguais de noivas, com véu e grinalda; ao chegar na ponta da passarela, cada uma frente a um par de botinas, sentem a náusea, rasgam seus vestidos em cena, e rastejam-se até a parede da casa, que fica atrás delas, nesta parede, encontram-se camufladamente suas novas veste, castas, roupas de viúvas; voltam-se aos vestidos de noiva, pegam-nos, como que carregassem um corpo morto, é o símbolo do sepultamento do sonho matrimonial.
- D. Flávia volta do quarto de Das Dores, já em outra postura, mais velha, usando uma máscara horrenda, atravessa o corredor que liga Das Dores a o cenário da casa. Carmelita e Maura, que estavam vestindo manequins de meio corpo, que simbolizam o espaldar de suas poltronas, com seus extintos vestidos de noivas. D. Flávia sobe com a ajuda das primas a passarela;
- As três mulheres, retiram suas máscara e as põem nestes manequins/poltronas. Remexem em seus gavetões, pegam os leques, seus terços e iniciam a vigília. Tudo parece um dia corriqueiro naquela casa;
- *Dorotéia* bate a porta, assustadas, perguntam quem é. Seguem os primeiros diálogos da peça, até o ponto em que D.Flávia libera sua entrada, *Dorotéia*, desce a escadaria da casa, numa *performance* que impõe sensualidade, e sedução, entra triunfante e inabalável, segue até a ponta da passarela, volta e faz todo o percurso de volta, ao chegar no topo da escada, entra finalmente em cena como indica as rubricas de Nelson – ávida, assustada e ofegante.

Este prólogo performativo vai tendo seus gestos e imagens visuais estéticas sendo desvendadas pelo decorrer do espetáculo, afinal, muitas das ações nele vistas, só se explicam no terceiro ato por exemplo, como quando no prólogo Das Dores recebe a máscara de sua mãe como símbolo de vida, e em sua cena final,

arranca a máscara e põe no ventre de D. Flávia, simbolizando que voltou para o ventre da mãe para nascer viva e se fazer mulher. Esta ação dramática final existe no texto, mas o nascimento de Das Dores não, o texto inicia exatamente no sétimo (7) tópico desse roteiro aqui descrito, com *Dorotéia* a bater a porta da casa de suas primas.

Outra cena que não posso esquecer, é quando o texto de Nelson apresenta ao espectador finalmente o motivo pelo qual *Dorotéia* decidiu pedir ajuda as primas. Numa passagem narrativa ela revela que estava na maternidade, na sala de parto com seu filho ao lado, quando o médico obstetra, lhe assedia sexualmente, não mais que isso, a estupra, mas isso é subentendido, vejamos:

DOROTÉIA (*num crescendo de angústia*) - Meu filho estava no braço da ama e era sujeito a convulsões. “Doutor”, disse eu ao médico. “sare meu filho!” Querendo salvar o anjinho aleguei que não fazia questão de conta. O doutor me olhou muito – meu filho estava ao lado com febre... Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... Pois o doutor me olhava, sem dizer nada, até que falou baixo: “Não é o seu dinheiro que eu quero”, disse. Veio para mim com seus olhos de fogo. Também disse outra coisa – que eu reconhecesse a minha profissão...

D. FLÁVIA (*triunfante*) - Eu te conto o resto, mulher ruim!

DOROTÉIA (*apavorada e soluçando*) - Não! Não!

D. FLÁVIA (*em crescendo*) - Quando espiaste, de novo, teu filho estava morto!

DOROTÉIA (*chorando*) - Pois é... (*Dorotéia avança, desesperada, até à boca de cena*). (*de um lado para outro*) - Estava morto... (*feroz*) meu filho estava morto!

Como o diálogo apresenta, ao fim da violência sexual, seu filho que vinha tendo convulsões estava morto. O único momento que se expõe a causa da morte de seu filho, a negligência médica. No lugar de salvar o bebê, o médico seguiu seu mais obscuro desejo e realiza-o ali, na cama cirúrgica, ao lado do recém-nascido em convulsão! Não poderia deixar passar este fato, apenas numa narrativa, embora reconheça a cara dramática que uma atriz possa lhe dar, permite neste espetáculo, as duas nuances, após o relato de *Dorotéia*, uma *performance* se sucede, as primas, que encontravam-se atrás dela, passam a ser o médico, sob a melodia de um violino “chorando”, *Dorotéia* se humilha ao médico, e atende a seu pedido, numa cena que une a sensualidade que transborda em *Dorotéia* e a compaixão pela submissão da personagem a esta arbitrariedade desumana:

Figura 68: Ensaio que foi performada a cena da morte do filho de *Dorotéia*. Na imagem: os alunos Wellington Lira e Gaby Ferreira e as atrizes convidadas Roberta Aureliano, Analice Souza. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 69: Já em cena, sequência da imagem 68: primas assumem o papel do Doutor. Na imagem: os alunos Wellington Lira e Gaby Ferreira e as atrizes convidadas Roberta Aureliano, Analice Souza. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Figura 70: Ensaio, o fantasma da Bisavó leva à camisolinha de seda, que *Dorotéia* diz ter vestido no bebê para velar a sua morte. Veste no filho imaginário. Na imagem: as alunas Neli Teles e Gaby Ferreira. 2012.



Fonte: fotografia de W. Anunciação.

Estes e outros experimentos somáticos-performativos foram responsáveis pelo *start* desta dissertação, o desejo de compartilhar nossa vivência. A transformação proporcionada por esta experiência, “*eso que nos passou*”, durante este percurso que sugeri, e os alunos/atores ao aceitarem explorar este terreno inédito em nossas práticas, permitiram-se a maior de suas investigações: a do próprio corpo como discurso da arte; permitiram-se ‘ex-por-se’.

Toda esta prática física, foi norteada por um programa teórico-prático sobre a *arte da performance*, de maneira condensada e subdividida, em encontros noturnos de 04 horas/aula cada, no mesmo horário das aulas regulares do funcionamento do curso: 18h30min às 21h55min.

Entre aulas teóricas com uso de slides, vídeos performativos, filmes, vídeos de espetáculos de teatro, textos dramaturgicos, leituras de manifestos artísticos, e, principalmente, debates permeados por estes conteúdos vistos em laboratório. Os materiais disponibilizados para leitura em casa foram um segundo aporte pedagógico, que permeou vários laboratórios em que os enriquecedores debates críticos reflexivos, aproximavam-nos ainda mais da *performance*, ao tempo em que

se distanciavam, entre aspas, de *Dorotéia*, - minha maior intenção, era que nada, já antes construído, viesse a influenciar nos laboratórios.

De maneira teórica-prática, vislumbramos no teatro performativo todas as possibilidades de produzir uma cena, artística e estética, limpa e comunicativa, que não recusa o teatro, ao contrário, reforça-o. Encontro em vários autores a confirmação combinatória deste discurso plurissignificativo. Em Bonfitto (2013) quando aponta nas possibilidades de práticas criativas e compartilhadas, e nos entrelaçamentos que recriam o jogo teatral do ser e não ser que convence o público. Mas, em Josette Féral (2009) busco e me detenho na tentativa de configurar a minha confiança nesta estética - a seu ver 'uma poética da performatividade', vejamos:

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance* é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto à pelo uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. [...] Constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de 'teatro performativo'. (p.198).

Percebo em Féral o que defendo nesta pesquisa, o que acredito, portanto debrucei-me empiricamente a esta prática, e evolui para seu estudo teórico e o mais importante para sua experimentação, assim, afirmo que não há necessidade de negar o teatro seja o textual ou não em detrimento da assimilação da *performance*, se somos nós, artistas teatrais quem bebemos na fonte performativa por compreender que este apoderar-se, que deste elo que estabelecemos entre a *performance* e o teatro emergem um poderoso e impactante meio de expressão humana através da arte.

APORTES CONCLUSIVOS

“Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em performance a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte”.

(Gregory Battcock)

Os caminhos percorridos neste percurso somático-performativo estão repletos de movimentos de idas e vindas. A construção de saberes, se é somática, por uma via, é também teórica por outra, sempre em fluxo intenso e constante. Por estes caminhos sigo experimentando, performativamente, as descobertas e ações até então instintivas, intuitivas e espontâneas. É este o cerne do nosso percurso. Isto mesmo: - nosso!

Acredito que pude criar com o leitor - que vem percorrendo esta travessia - uma estreita relação sobre o meu objeto de pesquisa. Busquei, somaticamente, evoluir a escrita na direção da construção de um entendimento coletivo, por uma *performance* da leitura ou uma leitura performativa. Volto à questão do risco, e retomo Larrosa quando discorre sobre a “nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’”. (2002, p.25).

Destaco a contribuição Colabora-Ativa dos alunos/atores - hoje atores/*performers* -, neste laboratório, quando materializaram ideias e intuições, envolvendo seus corpos em total disponibilidade criativa. Neste percurso de trocas, corremos riscos, mas, percebendo a riqueza do processo e do seu resultado cênico, concluímos, unanimemente, que tivemos uma experiência singular e positivamente transformadora.

Embasado nas informações levantadas nos capítulos anteriores, a exemplo das características constituintes e integrantes da maioria das *performances*, seguimos problematizando: - Como fazer uma releitura da *arte da performance* e transformá-la em Jogos Somáticos-Performativos? - Em exercícios para o trabalho

do ator e treinamento para o seu desenvolvimento psicofísico? - Exercícios auxiliares na composição da personagem, construção da cena, e do todo no espetáculo? - Como criar espetáculos de teatro performativo?

O vivido e experienciado trouxe-me o prazer de ver materializado, cenicamente, o projeto, o processo, este percurso criativo, ao qual chamo de *drama-performance*, quebrando paradigmas, permitindo aos alunos/atores uma participação, uma participação ativa de composição coletiva da obra, desde a leitura do texto até os questionamentos levantados; trabalharam sem seguir indicações vindas de um único lado; e eu, enquanto professor/encenador/investigador, desprendi-me das amarras do diretor solitário, sobrecarregado, detentor absoluto do espetáculo, em sua mente e em suas mãos. Ao abdicar desta postura centralizadora, fui aprendiz mais do que esses bravos alunos/atores, quando, juntos, altercamos e fomos tecendo os fios da renda de conhecimentos que ali se compunham e se articulavam.

“Neste conjunto heterogêneo de experimentadores, os procedimentos, ou seja, a fatura e os códigos artísticos, a linguagem, são reinventados e é a própria noção de arte que se expande, englobando uma variedade caleidoscópica de signos da cultura e de manifestações. Tudo isto tem como pano de fundo a experimentação teatral, a recusa da representação, a desconstrução dramática e a *performance* como forma de resistência”. (LOPES, 2010, p. 143).

Esta conclusão somada ao pensamento de Bethe Lopes me leva a afirmar que esta tomada de consciência, deste olhar para si mesmo, deste observar o outro durante o processo, fortalece e amadurece o *performer*. - E o que não aconteceria se o sujeito que atua não exercitasse, como profissão de fé: a observação, a memória a imitação e/ou a recusa da representação?

Observando pelo viés da Educação Somática, percebe-se que a *arte da performance* prescinde da necessidade técnica de desenvolver procedimentos, que caminham a partir de três forças correlatas, quais sejam: o corpo, o espaço, e o tempo.

Márcia Strazzacappa (2012) identifica estas forças como fundamentais para o que ela chama de tomada de consciência de si e do outro. A autora e coreógrafa, sem perder o tom pedagógico, constata que este fato só vem a ocorrer quando, montado um esquema técnico de exercícios do corpo no espaço, permite ao (s)

sujeito (s) sair (em) de um simples ponto de partida e chegar (em) a atingir, segundo a autora, a “descoberta quase infinita de nós mesmos” (p.118-119).

Pude constatar que a minha mediação, docente/encenador, levou os alunos ao que podemos chamar de reconhecimento de si mesmo, resultando em uma perda dos seus próprios hábitos corporais, e criando o que Laban chama de “uma nova possibilidade de arquitetura” (STRAZZACAPPA, 2012, p.126).

Recorri a este aspecto para poder falar – avançando com pensamento de Strazzacappa – sob a função do olhar, tanto para mim, enquanto encenador, quanto para com quem estou trabalhando; pois, verifiquei que este 'olhar' vai além do sentido da visão. Para a referida autora este olhar é tratado como 'observar' e considerando que: “A observação pessoal, de si mesmo, que denominamos observação interna”; unida à “observação social do outro, do ambiente, a observação externa.”. (p.126).

Este processo, de olhar para 'dentro de si', do que costumo chamar do Eu-eu, para depois se projetar, enquanto Eu-ator/performer no espaço cênico, proporciona um olhar ampliado, vertical e profundo, de compreensão de sua arte e ações psicofísicas na cena, um olhar que impele a se manifestar no olhar 'o outro'. Esta tomada de consciência fortalece e amadurece o *performer*. – E o que não aconteceria se o sujeito que atua cenicamente não exercitasse como profissão de fé: a observação, a memória e a representação?

Ter o teatro apoderando-se da *performance* em seus processos cênicos, nos fornece um método artístico-pedagógico, que compartilho enquanto professor/encenador/investigador com os interessados nesta pesquisa, por tanto, curiosos e corajosos de correr os riscos das múltiplas possibilidades de seus resultados. Com os que pretendam expor cenicamente suas investigações advindas do drama-*performance*, com os encenadores que se permitem e propiciam a colaboração do elenco através da prática do olhar aplicada como exercício sistemático, metodológico, que estimula ao ator/performer a exercer a sua capacidade de criar e de ampliar o seu repertório.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leda. **Gota D'água**. p.49. *In*: Revista S.mag. ano 13, 10 de novembro de Maceió: 2010;

ALVES, Sílvia Regina. **Investigação acerca da performance e seus aspectos relacionados a preparação do performer**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientadora Prof^a. Dra. Suzi Weber. Graduação em Teatro Licenciatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRG, 2010;

AMORA, Antônio Soares, **Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa**. 6^a Ed. São Paulo: Saraiva, 1999;

APRATO, Karla. **O que é ócio criativo?** Acessado em: 14/03/2014 em: <http://www.karlaaprato.com/2012/05/o-que-e-ocio-criativo.html>;

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira, São Paulo: Martins fontes, 2001;

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud. Seleção e notas**. Cláudio Willer (org.), Porto Alegre: L&PM, 1983;

_____. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho, revisão da tradução Mônica Stahel. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

AUSTIN, Lxxx Jonh. **Quando dizer é fazer – palavras em ação**. Trad. Danilo de Mendes de Souza Filho. Porto Alegre: Ed. Arte Média, 1990;

BARTHES, Roland. **Le Théâtre de Baudelaire**. Essais Critiques. Paris: Seuil, 1954.

BIÃO, Armindo. **Um caso de pesquisa em artes do espetáculo no meio acadêmico e no meio profissional**. *V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: Memória ABRACE, 2009;

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011;

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013;

_____. **O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba.** São Paulo: Perspectiva, 2011;

BÖSCH, Marcus. **Especial: Pina Bausch: tudo é dança.** 2005. Acessado em 05/03/2011, Disponível em: <http://www.dw.de/pina-bausch-tudo-%C3%A9-dan%C3%A7a/a-1682335>;

CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino.** São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006 (Pedagogia do Teatro);

CABRAL, Otávio. **Gota d'Água: um exercício de paixão, criatividade e despojamento.** Maceió: 2010;

CANDIDO, Antônio & Castello, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira. Vol. 1. Das Origens ao Romantismo.** DIFEL, Rio de Janeiro - São Paulo, 1977, 8ª Ed;

CARDIM, Leandro Neves. **O corpo.** São Paulo: Editora Globo, 2009;

CARLSON, Marvin. **performance: Uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009;

CHAGAS, Clerisvaldo B. **Teatro Deodoro: Acorda Zumbi.** Maceió: 2009. Disponível em: <http://clerisvaldobchagas.blogspot.com.br/2009/09/teatro-deodoroacorda-zumbi.html>, Acessado em 20/08/2009;

COHEN, Renato. **A performance como Linguagem.** 2º. Ed. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Debates), 2007;

CORREA, Lael. *in*: **Theatro Deodoro 100 anos de arte.** ARAÚJO, Sandro Gama (org.). Maceió: Ed. Grafmarques, 2010;

DE ANDRADE, Ronaldo. **Theatro Deodoro 100 anos de arte.** ARAÚJO, Sandro Gama (org.). Maceió: Ed. Grafmarques, 2010;

FABIAO, Eleonora. **Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea.** Sala Preta (USP), v. 8, p. 235-246, 2009;

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade – teatro performativo.** Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, v.1, n.8, p 197-210, 2008;

FERNANDES, Ciane **Entre Escrita Performativa e *performance* Escrtiva: O local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação**. UFBA: 2008;

_____. In: **Teatro na Escola. Reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec**. Carole Marceau e Cláudio Cajaíba, (orgs). Salvador: PPGAC/UFBA, 2013, pp.105-115;

_____. **Dança-Teatro: Fluxo, Contraste, Memória**. No Glossário. *Mimus – Revista online de mímica e teatro físico*. Ano 2, no.4. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 76-79. Disponível em: www.mimus.com.br. Acessado em: 15/12/2013;

_____. **Educação somática e *performance*: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa**. III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Pernambuco. Palestra ministrada em 26/07/2012;

_____. **Perfografias:Pulsões Espaciais Somáticas-Performatvas**, p. 60-71. In: Revista A.dnz, abril, nº1. Santiago de Chile, s/d, revista del Departamento de Danza de la Lacultad de Artes de la Universidad de Chile. 2013;

_____. **Princípios da Pesquisa Somática**. Palestra. 1º Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Arte. Universidade de Brasília, 19 a 22 de outubro de 2010;

GERALDI, Sílvia. **O Estado de Ser e Não Ser das Artes Performativas Contemporâneas**. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/>, acessado em: 20/03/2014;

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Debates), 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao Presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006;

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HASEMAN, Brad C. **Manifesto for Performative Research**. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue “Practice-led Research”, n.118, p. 98-106, 2000;

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004;

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi (Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística). Conferência proferida no I Seminário Internacional de Campinas, traduzida e publicada em julho de 2001, por leituras SME; Textos subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/ FUMEC. Revista Brasileira da Educação (jan/fev/mar), 2002. In: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf> acessado em 05 de novembro de 2013;

LEIRNER, Sheila. **Arte como Medida**. São Paulo: Perspectiva, 1982;

LEOTE, Rosângela. **Performance e Videoperformance: Especificidades e Relações**. In: *Anais do 8º Encontro Nacional da ANPAP*. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa; Anna Maria de Carvalho Barros. (Org.). São Paulo: ANPAP, ECA/USP, 1996, v. 3;

LOPES, Beth. **A performance da memória**. p. 135-145. Sala Preta. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas da ECA-USP. n.10, 2010;

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de Estilo Acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses**. 5ed. Salvador: EDUFBA, 2013;

LUCCHESI, Ivo. **As novas ferramentas e o falso bem-estar**, em 06/02/2007 na edição 419, Observatório da Imprensa, 14 de junho de 2004, ano 18 – nº 802. Acessado em 29/05/2014, Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/as-novas-ferramentas-e-o-falso-bemestar>;

MACIEL, Andréa. **A performance e seus diálogos com as vanguardas**. 2º Congresso Científico da UniverCidade – Rio de Janeiro, 22 de outubro de 2007;

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª Ed. São Paulo: Global, 2004;

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo-reconstrução – ação ritual performance**. 1ª. ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010;

MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008;

_____. **O corpo: motriz gerador da criação e produção artística nas artes cênicas.** (Palestra s/d.) 2012;

MITHEN, Esteven J. **A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência.** Tradução: Laura Cardelline Barbosa de Oliveira. São Paulo: Editora UNESPE, 2002;

MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **Artifice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda.** Teresina: EDUFPI, 1996;

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação.** Petrópolis: Editora Vozes, 2005;

PAVIS, Patricie. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999;

PROENÇA, Graça. **História da Arte.** São Paulo: Ática, 2000;

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** 1. Ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2010;

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo II: peças míticas.** Org. e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008;

ROUBINE, Jean-jaques. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998;

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003;

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** Tradução Andréa Sthel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, (Coleção Leitura e Crítica), 1998;

SALLES, Nara. **Sentidos: processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud.** Tese de doutorado.PPGAC/UFBA. Salvador. 2004;

SCHECHNER, Richard. **O que é performance.** O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-50, 2003;

SILVA, Maria Cecília de Paula. **Do corpo objeto ao sujeito histórico: perspectivas do corpo na história da Educação Brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2009;

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do Ator**. Tradução de pontes de Paula. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2000;

_____. **Minha Vida na Arte**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989;

STERN, Carol Simpson; HERDERSON, Bruce. **performance: texts and contexts**. White Plains, NY: Longmans, 1993;

STOKLOS, Denise, **Manifesto do Performer Essencial**, 2001. Disponível em : <http://www.denisestoklos.com.br/trabalhos/manifestos/>; Acessado em: 12/18/2011;

_____. **Teatro Essencial, Uma Possibilidade**, 2001. Disponível em : <http://www.denisestoklos.com.br/trabalhos/manifestos/uma-possibilidade.htm>; Acessado em: 12/18/2011;

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática e Artes Cênicas: Princípios e aplicações. Campinas - SP: Papyrus, 2012;

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, n. 12, p. 17-24, 2003;

TOLSTOI, Leon. **Anna Karenina**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac e Naify, 2010;

VILELA, Arriete. **Obra poética reunida**. Maceió: Poligraf, 2010;

APÊNDICE A

Adaptação do Texto *Dorotéia*

(a partir do original de Nelson Rodrigues)

DOROTÉIA

DE NELSON RODRIGUES

Direção e adaptação: Prof^o. Esp. David Farias

Montagem do IV semestre de Teatro 2011.2 da Escola Técnica de Artes
ETA-UFAL

Personagens – Elenco

D. FLÁVIA – Roberta Aureliano I atriz convidada

DOROTÉIA – Gaby Ferreira

CARMELITA – Valdenise Lins

MAURA – Wellington Lira

D. ASSUNTA DA ABADIA – Elifabiana e Analice Souza I atriz convidada

DAS DORES – Dayana Mello

BISAVÓ – Neli Teles

DOROTÉIA

Texto de abertura - Bisavó

(Público ainda fora do teatro. Bisavó abre as portas bruscamente, dá as costas, e segue até o fim do corredor, sentada em uma cadeira, balança para um lado e para o outro um molho de chaves [muitas chaves antigas], catatonicamente).

Bisavó - Boa noite senhores, senhoras, desculpem a demora, mas chegar aqui de onde eu venho, não é tão fácil, e hoje especialmente tive uma indisposição terrível, só não superou a que eu tive em minha noite de núpcias. Então preferi descansar um pouco, pois não seria conveniente receber visitas mal disposta.

(olha para todos os lados, por cima).

Então todos aí? Vieram todos como acertado? (olha mais uma vez) Pois bem, vamos! Não quero ninguém pisando no assoalho com os pés sujos de lama. (grita) Todos acomodados, vamos ganhar tempo, não que eu me preocupe com isso, por mim vocês ficariam aqui o tempo que quisessem. (num rompante) Por mim vocês nem saiam mais daqui pra deixarem de ser curiosos! (respira, se acalma) Como prometi resolvi matar a curiosidade de todos, afinal de contas, nesta vizinhança só se fala daqui, da minha casa. Nesta noite vocês compreenderão o porquê nunca saímos, porque não frequentamos festas, nem mesmo as quermesses (explicativa) apesar de sermos religiosas e orarmos sempre (pausa) quer dizer, elas ainda oram, eu como já morri há muitos anos, não tenho tempo para rezas. Sim! Este é um dos segredos, eu não tenho mais vida na terra, mas recuso-me a sair daqui. Tenho que ficar para seguir e observar cada passo das mulheres desta família... afinal de contas para nosso criador o pecado contra o amor é tão grande para Nelson, que não se volta apenas contra quem o comete, mas se transmite de geração em geração. (sentindo cheiro, começa a farejar) Que perfume é este? (com nojo) Alguém que usa uma fragrância agradável. (visualiza mentalmente *Dorotéia* e fala feroz) Não! Como ela pode ousar, já posso vê-la se aproximando (apreensiva) se preparando para bater em nossa porta, como se atreve a vir aqui? (pensativa) Não serviu de nada o jarro persegui-la todo esse tempo... Desculpem-me, mas vou ter que ir à mata ter-me com o Senhor Nepomuceno para dar-lhe umas orientações necessárias...

Fiquem a vontade, que esta noite promete. Não é pela razão, mas sim pela fé que vocês conhecerão a história desta família.

PRIMEIRO ATO

(CASA DAS TRÊS VIÚVAS – D. FLÁVIA, CARMELITA E MAURA. TODAS DE LUTO, NUM VESTIDO LONGO E CASTÍSSIMO, QUE ESCONDE QUALQUER CURVA FEMININA. DE ROSTO ERGUIDO, HIERÁTICAS, CONSERVAM-SE EM OBSTINADA VIGÍLIA, ATRAVÉS DOS ANOS. CADA UMA DAS TRÊS JAMAIS DORMIU, PARA JAMAIS SONHAR. SABEM QUE, NO SONHO, ROMPEM VOLÚPIAS SECRETAS E ABOMINÁVEIS. AO FUNDO, TAMBÉM DE PÉ, A ADOLESCENTE MARIA DAS DORES, A QUEM CHAMA, POR COSTUME, DE ABREVIACÃO, DAS DORES, D. FLÁVIA, CARMELITA E MAURA SÃO PRIMAS. BATEM NA PORTA. SOBRESSALTO DAS VIÚVAS. D. FLÁVIA VAI ATENDER; AS TRÊS MULHERES E DAS DORES USAM MÁSCARAS).

D. FLÁVIA - Quem é?

DOROTÉIA - Parente.

D. FLÁVIA - Mas parente tem nome!

DOROTÉIA - Dorotéia!

(COCHICHAM MAURA E CARMELITA)

CARMELITA - Dorotéia não é uma que morreu?

MAURA (num sopro) - Morreu...

CARMELITA - E afogada, não foi?

MAURA - Afogada. (lenta, espantada) Matou-se...

DOROTÉIA (em pânico) - Abram! Pelo amor de Deus, abram!

D. FLÁVIA (rápida) - Teve a náusea?

DOROTÉIA - Não ouvi...

D. FLÁVIA (calcando bem as sílabas) - Teve a náusea? (SILÊNCIO DE DOROTÉIA)

MAURA (para Carmelita) - Não responde!

CARMELITA - Ih!

DOROTÉIA - Tive sim, tive!

(RÁPIDA D. FLÁVIA ESCANCARA A PORTA. MAURA E CARMELITA ABREM, A TÍTULO DE VERGONHA, UM LEQUE DE PAPEL MULTICOR. DOROTÉIA ENTRA, COM EXPRESSÃO DE MEDO. É A ÚNICA DAS MULHERES EM CENA QUE NÃO USA MÁSCARA. ROSTO BELO E NU. VESTE-SE DE VERMELHO, COMO AS PROFISSIONAIS DO AMOR, NO PRINCÍPIO DO SÉCULO).

DOROTÉIA (ofegante) - Oh! Graças, graças!

MAURA (com o rosto protegido pelo leque) - Será mesmo Dorotéia?

CARMELITA (protegida pelo leque) - Que nada!

MAURA - Claro... Dorotéia morreu...

D. FLÁVIA (para Dorotéia) - Mentirosa! Sua mentirosa! Não é Dorotéia!

DOROTÉIA - Sou!

D. FLÁVIA (em pânico) - Não! Juro que não!

MAURA (a Carmelita) - Vamos espiar!

(AS DUAS SOBEM NUMA CADEIRA, ESTIRAM O PESCOÇO E OLHAM POR CIMA DO LEQUE. AGORA D. FLÁVIA E AS PRIMAS, UNIDAS EM GRUPO, RECUAM PARA A OUTRA EXTREMIDADE DO PALCO, COMO SE A RECÉM-CHEGADA FOSSE UM

FANTASMA HEDIONDO; AGACHAM-SE SOB A PROTEÇÃO DOS LEQUES. E SEGREDAM, DE ROSTO VOLTADO PARA A PLATÉIA).

MAURA - Não é, não!

CARMELITA - Nunca foi!

(**DOROTÉIA** APROXIMA-SE DO GRUPO. FICA DE PÉ, DE FRENTE PARA A PLATÉIA);

D. FLÁVIA - Já sei... Nossa família tinha duas mulheres com esse nome... Uma que morreu e a outra que largou tudo, deixou a casa...

MAURA (em desespero) - Desviou-se!

DOROTÉIA - Não...Não...

(**D. FLÁVIA** ERGUEU-SE. FALA A **DOROTÉIA** POR CIMA DO LEQUE).

D. FLÁVIA - Você é a *Dorotéia* ruim... a que se desviou... mergulhou na prostituição.

DOROTÉIA - Eu não!... Sempre tive bom proceder... Nunca fiz vergonha... E garanto que só um homem tocou em mim...

D. FLÁVIA - Só um?

CARMELITA (a *Maura*, rápido e baixo) - Mentira!

DOROTÉIA - Só um... o senhor meu marido...

MAURA (baixo e rápido para *Carmelita*) - É falsa...

D. FLÁVIA - Pensas que eu não soube?

(**DOROTÉIA** RECUA, ASSUSTADA).

DOROTÉIA - De quê?

D. FLÁVIA (num grito) - De tudo!... Soube de tudo... (baixo) uma pessoa me contou...

DOROTÉIA - Que pessoa?

D. FLÁVIA - Não me lembro, nem precisa... Sabemos de tudo que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá um mau passo, recebemos a notícia imediatamente... É como se a voz fosse, de porta em porta, anunciando... e um dia nós estávamos na mesa...

MAURA - Foi, sim foi!

D. FLÁVIA - A toalha era de linho... Eu acabara de dizer a oração, que as outras repetiram... De repente, a voz anunciou: Uma *Dorotéia* morreu... (baixa a voz, espantada) Outra perdeu-se... (**JUNTAM OS ROSTOS**). E foi como se estivéssemos vendo... Uma rua de muitas janelas acesas... (os três todos juntos) E você mesma numa janela acesa... Passos de homem na calçada... Olhos de homens por toda parte... Não foi?

AS DUAS - Foi...

DOROTÉIA (desesperada) - Essa não era eu... Era a outra – a *Dorotéia* que se afogou... Foi lavar seus pecados ao banho do rio... Eu, não... Eu me casei!

MAURA (a *Carmelita*) - Será?

CARMELITA - Não vê logo?

DOROTÉIA - Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLÁVIA - Noite.

DOROTÉIA - Desculpe. Noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (desesperada) do amor, do homem!

D. FLÁVIA (*num grito*) - Do homem!

DOROTÉIA (*baixo*) - Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! A recebemos na noite do casamento...

D. FLÁVIA (*feroz*) - Menos você!

MAURA (*a Carmelita*) - Ela não!

DOROTÉIA (*gritando*) - E se eu jurar, como jurei? Se der minha palavra de honra? (*novamente em tom informativo*) Tive a náusea e acontece uma coisa interessante... Meu marido estava junto de mim e vivo e eu...

D. FLÁVIA (*feroz*) - Nem mais uma palavra!

DOROTÉIA (*acovardada*) - Mas que foi que houve?

D. FLÁVIA - O que ias contar era mentira, tudo mentira... Isso aconteceu, não contigo, mas com as outras mulheres da família... Com a *Dorotéia* que morreu...

CARMELITA - Com Maura

MAURA - Com Carmelita...

D. FLÁVIA - (*grave e lenta*) e comigo... As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem...

MAURA - (*frenética*) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita...

CARMELITA - (*novo tom*) Nós nos casamos com um marido invisível... (*violenta*) Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos...

D. FLÁVIA - (*Apenas informativa*) É assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias... (*em crescendo*) Assim como será igual a primeira noite de minha filha, que se casa amanhã... Tudo isso acontecerá com minha filha, como aconteceu comigo...

AS DUAS - E conosco também...

DOROTÉIA - E comigo...

AS TRÊS (*num grito*) - Menos contigo!

DOROTÉIA (*chorando*) - E se eu jurar?

D. FLÁVIA - Não acreditaria... ÉS doce demais... (*sem transição, violenta*) Tiveste um filho!

DOROTÉIA - Morreu, o anjinho!

D. FLÁVIA (*desesperada*) - E nem ao menos foi uma menina... (*apavorada, para as primas*) Teve filho homem!

(EM CONSEQÜÊNCIA DA REVELAÇÃO AS TRÊS VIÚVAS TÊM UMA CRISE DE PUDER: ESCONDEM OS ROSTOS DETRÁS DO LEQUE).

DOROTÉIA - Não tive culpa... Até que eu queria um menina...

D. FLÁVIA - Juras por ele?...

DOROTÉIA (*com medo*) - Pelo meu filho?

D. FLÁVIA (*cruel*) - Por esse filho, a quem chamaste anjinho...

DOROTÉIA - Não, não!... Pelo meu filho não posso!

D. FLÁVIA - Juras por ele que não tens liga com monograma... Combinação cor-de-rosa, guarnecida de renda preta...

DOROTÉIA (*em pânico*) - Não! Não!

D. FLÁVIA (*implacável*) - jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...

(NOVA MANIFESTAÇÃO DE PUDOR DAS VIÚVAS: ESCONDEM OS ROSTOS SOB A PROTEÇÃO DO LEQUE).

DOROTÉIA (*dolorosa*) - O jarro!

D. FLÁVIA (*violenta*) - Jura, agora, neste momento, pela memória do teu filho!... Tu o viste no caixão... (*subitamente doce*) Num caixão forrado de seda branca...

DOROTÉIA - Sim, de seda branca... (*muda de tom*) Me disse um conhecido meu que essa era a cor dos anjos e das virgens...

D. FLÁVIA (*feroz*) - Jura, na minha frente, de olhos fechados...

DOROTÉIA (*soluçando*) - Pelo meu filho não posso.

CARMELITA (*a Maura*) - Então mentiu!

D. FLÁVIA (*doce e cruel*) - Confessa... Confessa...

DOROTÉIA (*chorando*) - Menti, sim! É mentira, tudo mentira!

D. FLÁVIA (*numa curiosidade abominável*) - Teu quarto era assim? Como eu disse? E tinha jarro?

DOROTÉIA - Assim... (num grito) E tinha, sim, tinha o jarro! (*continuando*) Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (*segreda*) Eu era garotinha e via os meninos... Mentia que não, mas via... E maiorzinha, também via os homens...

MAURA - Amaldiçoada desde criança!

DOROTÉIA - Comecei, então, a pensar: “Se me caso não vou ter a náusea”... Fiquei com essa idéia na cabeça, me atormentando... Não dormia direito e estava emagrecendo... Comecei a ficar acho que meio doida... Ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição...

D. FLÁVIA (*frenética*) - E a náusea?

DOROTÉIA (*sem ouvi-la*) - Comecei a me dar com soldados, embarcações e fiquei muito amiguinha de um rapaz que trabalhava em jóias... Porém minha preferência maior era para senhores de mais idade...

D. FLÁVIA (*para as primas*) - Estão ouvindo?

D. FLÁVIA - E a morte do teu filho?

CARMELITA (*escandalizada, para Maura*) - Ela não conta a morte do filho!

DOROTÉIA (*num crescendo de angústia*) - Meu filho estava no braço da ama e era sujeito a convulsões. “Doutor”, disse eu ao médico. “sare meu filho!” Querendo salvar o anjinho aleguei que não fazia questão de conta. O doutor me olhou muito – meu filho estava ao lado com febre... Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... Pois o doutor me olhava, sem dizer nada, até que falou baixo: “Não é o seu dinheiro que eu quero”, disse. Veio para mim com seus olhos de fogo. Também disse outra coisa – que eu reconhecesse a minha profissão...

D. FLÁVIA (*triumfante*) - Eu te conto o resto, mulher ruim!

DOROTÉIA (*apavorada e soluçando*) - Não! Não!

D. FLÁVIA (*em crescendo*) - Quando espiaste, de novo, teu filho estava morto!

DOROTÉIA (*chorando*) - Pois é... (*DOROTÉIA AVANÇA, DESESPERADA, ATÉ À BOCA DE CENA*).(*de um lado para outro*) - Estava morto... (*feroz*) meu filho estava morto!

D. FLÁVIA (*exultante*) - E tu o enterraste!

DOROTÉIA (*feroz*) - Nunca!... (*crispando as mãos, na altura do peito*) Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (*doce*) Enterrar, só porque morreu?... Não, isso não... (*muda de tom*) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... Tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (*feroz*) Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (*muda de*

tom) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava comigo... *(doce)* Levaram o anjinho. *(agressiva)* Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava...

D. FLÁVIA *(vingativa)* - Tudo porque não tiveste a náusea de família!

MAURA - Bem feito!

CARMELITA - Claro!

DOROTÉIA *(ofegante)* - Fiquei com ódio de mim, de tudo! E mais ainda da vida que levava... Quis quebrar os móveis... la jogar, pela janela, o jarro! Partir o espelho do guarda-vestidos... Mas a senhorinha me convenceu que não... Disse que o guardavestidos ainda não estava pago... *(para as outras, baixando a voz)* Então...

D. FLÁVIA *(baixo)* - O quê?...

DOROTÉIA *(ofegante)* - Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...

(AS VIÚVAS UNEM-SE EM GRUPO. ESTÃO NA DEFENSIVA CONTRA INTRUSA).

D. FLÁVIA - Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...

DOROTÉIA - Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...

D. FLÁVIA *(num crescendo)* - Só falas em quarto! Em sala nunca! *(aproxima-se de Dorotéia que recua)* Aqui não temos quartos!

(A PALAVRA QUARTO OBRIGA A VIÚVAS A COBRIREM-SE COM O LEQUE, EM DEFESA DO PRÓPRIO PUDOR).

D. FLÁVIA *(dogmática, sinistra e ameaçadora)* - Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...

CARMELITA *(sob a proteção do leque)* - E nem dormimos...

MAURA *(num lamento)* - Nunca dormimos...

D. FLÁVIA *(dolorosa)* - Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...

DOROTÉIA *(em desespero)* - Deixai-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi *(vacila)* que vossa filha, Das Dores, *(com admiração)* é linda!

D. FLÁVIA *(vociferante)* - Não blasfemes, mulher vadia!... *(acusadora)* Linda és tu!

(MAURA E CARMELITA APROXIMAM-SE PARA LANÇAR, À FACE DE DOROTÉIA, A INJÚRIA SUPREMA).

AS DUAS *(como se cuspissem)* - Linda!

D. FLÁVIA *(ampliando a ofensa)* - E és doce... Amorosa... E triste! Tens tudo que não presta. *(ofegante)* Minha filha, nunca! *(lenta e sinistra)* Nós somos feias...

DOROTÉIA *(fora de si)* - Mas eu não sabia... Não podia imaginar...

D. FLÁVIA *(crescendo)* - As mulheres de nossa família não têm quadris, nem querem... *(desesperada)* E olha as nossas mãos que não acariciam...

(NUM MOVIMENTO ÚNICO, AS VIÚVAS ERGUEM AS MÃOS CRISPADAS).

D. FLÁVIA *(rosto a rosto com Dorotéia)* - Sabes tu por que se afogou a outra Dorotéia?

DOROTÉIA *(num sopro)* - Não...

(RÁPIDA E AGRESSIVA VIRA-SE PARA DOROTÉIA. MAURA E CARMELITA COLOCAM-SE SOB A PROTEÇÃO DO LEQUE).

D. FLÁVIA (*frenética*) - A outra *Dorotéia* se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...

MAURA E CARMELITA (*apavoradas*) - Despido! (*NOVA E CATEGÓRICA MANIFESTAÇÃO DE PUDOR*).

D. FLÁVIA - É também esta a nossa vergonha eterna!... (*baixo*) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, casto...

DOROTÉIA - Acredito... Mas escutai-me... Ajoelhei diante da memória do meu filho e, então, jurei que homem nenhum havia de tocar nessa pu! (*espeta o dedo no próprio peito, todas apitam piii! Ela concerta:*) Em mim, não!... Porém preciso de vossa ajuda... Para ser como vós e uma de vós... Não ter quadris e, conforme possa, um buraco no lugar de cada vista... (*exaltando-se*) perdoai-me, Das Dores, se vos chamei de linda! (*desesperada*) Eu queira ser como a outra *Dorotéia*, que se afogou no rio... (*baixo e sinistra*) Se duvidardes, eu me afogarei no rio...

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA (*eufórica*) - ...Me matarei...

D. FLÁVIA - Não, mulher miserável! Em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes de náusea...

MAURA - E aquela que morrer antes, morre em pecado e paixão...

CARMELITA - (*lenta*) E nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca...

DOROTÉIA (*apavorada*) - Nunca?

D. FLÁVIA (*baixa, apontando das Dores*) - Vês?

DOROTÉIA (*num sopro*) - Das Dores?

D. FLÁVIA - Sim, Das Dores... Quando Das Dores se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês...

MAURA (*para Dorotéia*) - Foi, sim!...

D. FLÁVIA - E, com susto, Das Dores nasceu de cinco meses e morta...

AS DUAS (*choramingando*) - Roxinha...

D. FLÁVIA (*também com voz de choro*) - Mas eu não comuniquei nada à minha filha, nem devia...

AS DUAS (*choramingando*) - Claro!

D. FLÁVIA - Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. (*patética*) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, não ignorância da própria morte... (*ao ouvido de Dorotéia*) Pensa que vive, pensa que existe... (*formalizando-se e com extrema naturalidade*) E ajuda nos pequenos serviços da casa.

DOROTÉIA (*olhando na direção de Das Dores*) - Morta...

D. FLÁVIA (*agressiva*) - Tu ousarias morrer antes? Te deixarias enterrar sem cumprir tua obrigação?

MAURA (*rosto a rosto, com Dorotéia*) - Linda!

DOROTÉIA - Deixai-me ficar...

CARMELITA - Não!

DOROTÉIA - Deixai-me ser uma de vós...

MAURA - Não!

DOROTÉIA - Preciso de vosso auxílio (*olha apavorada, para os lados*) antes que ele apareça... Porque se ele aparecer – será tarde demais...

D. FLÁVIA - Quem?

DOROTÉIA (*cochichando para as três*) - No meu quarto havia um jarro...

D. FLÁVIA - Jarro...

DOROTÉIA - Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... O JARRO ME PERSEGUE... Anda atrás de mim... Não que seja feio... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente, muito inteligente... *(de novo olha para os lados)* *(com exasperação)* Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida eu o vejo... Direitinho... *(baixa a voz)* Sei, então, Que não terei remédio senão agir levemente... *(com terror)* É isso que eu não quero... *(feroz)* Depois que meu filho morreu, não! *(suplicante)* Porém, se me expulsardes, *(terror)* o jarro aparecerá...

D. FLÁVIA - Não faz mal!

DOROTÉIA *(estende as mãos)* - Pela vossa filha que se casa amanhã!

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA - A única família que eu tenho é a vossa... *(doce)* Acho lindo ter parente... dizer, por exemplo, “minha prima”, “minha tia”... *(desesperadamente)* E o juramento que fiz ao meu filho, não vale nada?

D. FLÁVIA - Vai! E que o jarro te apareça no meio da noite!

DOROTÉIA - Vocês são tudo que tenho, encontrem minha salvação! *(DOROTÉIA CAMINHA NA DIREÇÃO DAS PRIMAS. ESTAS RECUAM). (AS VIÚVAS COCHICHAM ENTRE SI).*

D. FLÁVIA *(para as primas)* - Há quanto tempo Nepomuceno não tem namorada?

MAURA - Não teve nunca...

D. FLÁVIA *(sonhadora)* - Nunca...

CARMELITA - Adoeceu pequenininho...

D. FLÁVIA *(virando-se, rápida, para Dorotéia)* - Quem sabe se te deixaríamos ficar?

DOROTÉIA *(Encantada)* - Aqui? *(sôfrega)* Decida, então, antes que o jarro *(olha para os lados)* apareça... Porque, se ele aparecer, eu terei de aceitar minha desgraçada sina, ainda que seja por uma vez, uma única vez.

D. FLÁVIA *(baixo)* - És bonita...

DOROTÉIA *(numa mímica de choro)* - Me desculpe...

D. FLÁVIA *(cariciosa)* - E nunca pensaste numa doença?... Numa doença que consumisse tua beleza?...

DOROTÉIA *(impressionada)* - Tenho muito medo de doença, muito!... *(exultante)* agora me lembro: houve uma vez, sim, em que pensei numa doença... *(compungida)* Foi quando houve a separação de um casal, por minha causa... Roguei praga contra mim mesma... Pedi... *(trava)*

D. FLÁVIA - O quê?

DOROTÉIA -...Para apanhar Catapora... *(ofegante)* que me enfeiasse... Marcasse o meu rosto...

D. FLÁVIA - Mas Catapora é tão pouco!... *(doce, para as primas)* Vocês não acham?

AS DUAS *(cordialíssimas)* - Achamos.

D. FLÁVIA *(grave)* - Nós exigimos, mas é para teu bem...

DOROTÉIA - Sei, claro... *(veemente)* Eu mesma acho que a família tem o direito de exigir! *(mais positiva)* E de humilhar... *(humilde)* Não pensem que eu estou contra a minha humilhação... Nunca! Até quero ser humilhada... Me desfeiteiem, se quiserem *(misteriosa)* Estou desconfiada que a morte do meu filho já foi um aviso...

D. FLÁVIA - Não te faremos mal, *Dorotéia*... Houve um momento em que pensamos em te...

DOROTÉIA *(completando, rápido)* -... Em me esganar.

D. FLÁVIA - Mas não foi por mal...

DOROTÉIA - Sei, sei, foi sem intenção...

D. FLÁVIA - Seria para livrar você mesma de sua beleza... Mas você ainda não teve a náusea...

MAURA (*feroz*) - Fala em Nepomuceno!

D. FLÁVIA (*gritando*) - De joelhos! (*APAVORADA, DOROTÉIA CAI DE JOELHOS*). (*feroz*) - Agora escuta; vou-te dizer qual será tua salvação. E me agradecerás, assim, de joelhos... (*NA SUA VEEMÊNCIA D. FLÁVIA ESTÁ AGARRANDO DOROTÉIA PELOS CABELOS*).

DOROTÉIA (*ofegante*) - Só não queria sardas... Acho muito feio sardas...

D. FLÁVIA (*lenta*) - Precisa de chagas...

DOROTÉIA - (atônita) Eu? Em mim? No meu corpo?

MAURA (*feroz*) - E no teu rosto!

DOROTÉIA - Não!...

D. FLÁVIA - No teu rosto... Pelo menos, numa das faces... No ombro...

CARMELITA (*ávida*) - No seio também!

DOROTÉIA - Se ainda fosse só catapora! Pois catapora...

D. FLÁVIA (*fanática*) - Diacho de catapora! Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!...

DOROTÉIA - Já disse que estou arrependida de ser como sou... Mas me dá pena... Não sei, mas me dá uma pena como você não imagina!... (*agarrando-se a D. Flávia*) E se eu pudesse ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto...

D. FLÁVIA - Dorotéia se não aceitares, Serás cada vez mais linda... e mais amorosa... então, aceitas as chagas? (*PAUSA*).

DOROTÉIA (*ofegante*) - Devo fazer o quê?

D. FLÁVIA (*delirante*) - É simples, tão simples: (*baixo, cariciosa*) Basta procurar Nepomuceno... Nada mais...

DOROTÉIA - Se eu "tenho" que ir, se eu "devo" ir, então, é bom me preparar logo... Quem sabe se vocês podiam me dar uma mãozinha?

D. FLÁVIA (*amabilíssima*) - Ora!

(*AS VIÚVAS APOSSAM-SE, VORAZMENTE, DE DOROTÉIA. E TRATAM DE EMBELEZÁ-LA*). (*IMOBILIZAM-SE TODOS OS PERSONAGENS E VIRAM-SE NUM MOVIMENTO ÚNICO, PARA O FUNDO D A CENA. ACABA DE APARECER O JARRO*).

D. FLÁVIA - Viste?

DOROTÉIA - Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus cabelos... (*num último grito estrangulado*) Maldição ainda para a minha pele!...

D. FLÁVIA - É este o momento...

CARMELITA - Quando voltares será como nós...

MAURA - Ou pior!

DOROTÉIA (*lírica*) - Tomara! ... Tomara!...

(*AS VIÚVAS LEVAM DOROTÉIA À PORTA. DOROTÉIA ABANDONA A CENA. AS VIÚVAS DÃO ADEUSINHO. FIM DO PRIMEIRO ATO*).

SEGUNDO ATO

(*DOROTÉIA ABANDONOU A CENA. AS TRÊS VIÚVAS, EM MOVIMENTOSIMULTÂNEO, UNEM-SE EM GRUPO CERRADO E CADA UMA COBRE O ROSTO COM O LEQUE. E COMO SE ESTA ATITUDE NÃO BASTASSE, VIRAM AS COSTAS PARA A PORTA DA*

ENTRADA. DAS DORES ESTENDE OS BRAÇOS, EM APELO. É UM MOMENTO DE MEDO).

DAS DORES (*em desespero*) - Mãe! E meu noivo não vem?

D. FLÁVIA (*com angústia*) - Vem... Agora vem... Mais um instantinho só...

DAS DORES - E é hoje a primeira noite?

D. FLÁVIA - Hoje. (*APESAR DA DISTANCIA QUE A SEPARA DA FILHA, D. FLÁVIA FALA BAIXO. E TODA A SUA ATITUDE EXPRIME MEDO E ESPANTO*).

DAS DORES - Oh! Graças! E terei a náusea logo na entrada da noite?... Ou no meio?... Ou já ao amanhecer? (*grita*) mãe!

D. FLÁVIA - Talvez na entrada da noite...

MAURA - Ou no meio...

CARMELITA - Ou quase ao amanhecer...

DAS DORES (*para si mesma*) - Por que tarda a minha primeira noite?... Por que não vem logo?...

D. FLÁVIA - Sinto que tua sogra vem se aproximando...

CARMELITA (*num sopro*) - Conduzindo o noivo pela mão...

D. FLÁVIA - Vai bater... (*BATEM NA PORTA*).

CARMELITA - Piedade, Senhor! Piedade de nós!

MAURA (*rápida*) - E de nosso pudor!

CARMELITA - Piedade do nosso pudor! (*SEMPRE DE COSTAS PARA A PORTA DA ENTRADA, D. FLÁVIA GRITA*).

D. FLÁVIA - Podeis entrar, D. Assunta da Abadia!

(*ENTRA D. ASSUNTA ABADIA. VIÚVA COMO AS OUTRAS E TAMBÉM DE LUTO. TRAZ UMA MÁSCARA HEDIONDA*).

D. ASSUNTA - Entrei, senhora viúva.

D. FLÁVIA - Estais sozinha, D. Assunta?

D. ASSUNTA (*erguendo o braço, declamatória*) - Sozinha, sim! (*VIRAM-SE AS TRÊS VIÚVAS NUM MOVIMENTO ÚNICO*).

AS TRÊS - E o noivo?...

D. ASSUNTA - Na varanda, senhoras... à espera que eu o convide.

D. FLÁVIA (*pigarreia*) - Bem-vinda nesta casa, D. Assunta da Abadia!

(*D. ASSUNTA BEIJA E SE DEIXA BEIJAR PELAS TRÊS VIÚVAS. UNEM-SE AS QUATRO CABEÇAS*).

D. ASSUNTA - Como vai, D. Flávia?

D. FLÁVIA - Assim assim.

MAURA - E vós, D. Assunta?

D. ASSUNTA - Ai de mim!

CARMELITA - Ora essa, por quê?

D. ASSUNTA - Os rins, D. Flávia.

MAURA (*num suspiro*) - Caso sério!

(*AS SENHORAS PRESENTES ADOTAM UM TOM CONVENCIONALÍSSIMO DE VISITA. GRANDE ATIVIDADE DOS LEQUES*).

D. ASSUNTA - Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. FLÁVIA - A senhora acha?

D. ASSUNTA - Claro. Bem pior que um caminhão virado.

D. FLÁVIA - E a senhora está com uma aparência péssima!

MAURA - Horrível!

(*A CONVERSA ANTERIOR REPRESENTA O CÚMULO DA AMABILIDADE*).

D. ASSUNTA - Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...

D. FLÁVIA - Estou vendo.

D. ASSUNTA - De forma que estou muito satisfeita!

D. FLÁVIA - Faço uma idéia.

D. ASSUNTA - Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...

AS DUAS (*numa mesura de menina*) - Ora, D. Assunta!

D. FLÁVIA - Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...

MAURA - Se é...

D. ASSUNTA - E por isso tenho por vós consideração... Por que sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre... E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...

D. FLÁVIA - Não diga!

D. ASSUNTA - Mas não... Foi um doce que eu comi!

MAURA - Que pena, D. Assunta!

DAS DORES - Mãe! Já veio a minha primeira noite?

D. FLÁVIA - Quase, minha filha, quase! (*para D. Assunta*) Está aflita que a senhora nem faz idéia!

D. ASSUNTA - Também é natural...

(*CONTINUAM AS QUATRO VIÚVAS O SEU JOGO DE FRIVOLIDADES*).

D. FLÁVIA - Voltemos ao assunto... Digo-lhe mais, a senhora piorou muito da última vez em que a vi... Não há nem comparação!

MAURA - Não tinha tanta espinha...

D. ASSUNTA (*lisonjeada*) - Acham?

CARMELITA - Tem muito mais!

D. ASSUNTA - Foi bendita irrupção!

D. FLÁVIA - Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em mulher de pele boa...

MAURA - Nem eu...

D. FLÁVIA - Observei uma coisa: a mulher que tem muita espinha geralmente é séria... Não prevarica...

MAURA - Lógico!

CARMELITA (*para D. Assunta*) - De forma que a senhora está de parabéns...

D. ASSUNTA (*modesta*) - Não posso me queixar!

D. FLÁVIA - Antes assim...

(*DO FUNDO DA CENA DAS DORES ESTENDE OS BRAÇOS NA DIREÇÃO DAS QUATRO MULHERES*).

DAS DORES - E esse noivo que não vem nunca... E essa primeira noite que não aparece...

D. FLÁVIA - Hoje em dia os filhos são assim – não gostam de esperar.

MAURA - É a educação moderna.

D. ASSUNTA - Bem – já fiz a minha cortesia... Agora vou buscar meu filho.

(*D. ASSUNTA QUE, ATÉ ENTÃO, SE CARACTERIZARA POR UMA CORDIALIDADE CONVENCIONAL DE VISITA, TRANSFIGURA-SE. RECUA DOIS OU TRÊS PASSO E DRAMATIZA A VOZ*).

D. ASSUNTA - Eu, D. Assunta da Abadia, viúva triste, venho trazer, pela mão, conforme o prometido, o meu filho – Eusébio da Abadia...

DAS DORES (*saboreando*) - Eusébio... E Da Abadia...

AS TRÊS VIÚVAS (*artificialíssimas*) - E nós agradecemos em nosso nome, assim como no de nossa filha, Maria das Dores, chamada Das Dores... Ali presente...

D. FLÁVIA - Amém.

(D. ASSUNTA DA ABADIA VAI BUSCAR O FILHO QUE FICARA NA VARANDA. RÁPIDAS, AS TRÊS VIÚVAS COLOCAM-SE EM GRUPO NUMA DAS EXTREMIDADES DO PALCO E FICAM DE COSTAS PARA A PORTA DE ENTRADA. TODAS COBREM O ROSTO, INCLUSIVE DAS DORES. REGRESSA D. ASSUNTA DA ABADIA, TRAZENDO UM EMBRULHO, AMARRADO EM CORDÃO DE PRESENTE).

D. ASSUNTA - Eu, D. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... *(D. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho)*... Eusébio da Abadia... *(encontra sérias dificuldades para desfazer o nó)* Nó impossível! *(Até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas)* Coloco onde?

D. FLÁVIA - Em cima da mesa!

D. ASSUNTA - Não tem mesa...

D. FLÁVIA - No chão mesmo...

(D. ASSUNTA PÕE AS DUAS BOTINAS EM CIMA DE UMA ESPÉCIE DE PEDESTAL).

D. ASSUNTA - Falando de viúva para viúva.

D. FLÁVIA *(de costas)* - Como não, D. Assunta?

D. ASSUNTA - ... quando devo passar por aqui para apanhar meu filho?

D. FLÁVIA - Depende.

D. ASSUNTA - Mais ou menos...

D. FLÁVIA Às 11 horas, meia-noite, por aí... A não ser que a náusea venha antes... E como eu disse – depende... Essas coisas variam...

MAURA - Mandaremos avisar na ocasião...

(D. ASSUNTA DESPEDE-SE DO FILHO E FÁ-LO COM UMA DRAMATICIDADE CARICATURAL.)

D. ASSUNTA - Eusebiozinho – adeus... Cuidado com o sereno... Não apanhe friagem... *(D. ASSUNTA JÁ VAI SAINDO, EM LÁGRIMAS, QUANDO, DE REPENTE, PÁRA E BATE NA TESTA)*. *(dramática)* - Quando saímos eu podia ter pingado em você o remédio de ouvido. E me esqueci. *(abandona a cena levando na alma o desespero atroz do lapso de memória.)*

DAS DORES *(num grito desesperado)* - Mãe!

D. FLÁVIA *(para as primas)* - Ela pensa que tem cordas vocais...

MAURA - Pensa que pode falar...

D. FLÁVIA *(baixo, embora a distancia)* - Diz, minha filha...

DAS DORES *(espantada)* - Ouviste?

D. FLÁVIA - O quê?

DAS DORES *(em desespero)* - Ela saiu e se esqueceu de pingar o remédio de ouvido...

D. FLÁVIA - Que coisa, hem!...

DAS DORES - Horrível!

D. FLÁVIA *(num grito brusco)* - Das Dores, já está aí a tua noite de núpcias!

DAS DORES *(ofegante)* - Sei...

D. FLÁVIA *(Num crescendo declamatório)* - E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul... Bem como providenciei algumas estrelas vadias...

DAS DORES - Posso, então, conhecer a minha primeira noite?

D. FLÁVIA *(como quem dá a partida para uma prova de velocidade)* - Já!

DAS DORES - Mas... E eu verei meu noivo, mãe?

D. FLÁVIA (*num grito histérico*) - Não!
DAS DORES – Tudo bem? Posso virar?
D. FLÁVIA - Sim, Das Dores, podes virar...

(DAS DORES VOLTA-SE LENTAMENTE, COM O MEDO NO CORAÇÃO. IMOBILIZA-SE DE COSTAS PARA AS BOTINAS, PROTEGIDAS SOB OS LEQUES DAS TRÊS VIÚVAS).

D. FLÁVIA - Estás olhando na direção do teu noivo?
DAS DORES (*aproximando-se das botinas*) - Sim...
D. FLÁVIA (*exultante*) - Eu não disse que não verias nada? Não te disse sempre?
DAS DORES - Sempre...
D. FLÁVIA - Te jurei que não verias...
DAS DORES (*num sopro de voz*) - Juraste...
D. FLÁVIA -... Nem um botão de punho...
DAS DORES - Nem isso... (*À medida que se aproxima Das Dores exprime seu espanto e seu deslumbramento.*)
D. FLÁVIA -... Nem um pivô na boca.

(DAS DORES QUE VINHA RASTEJANDO EM DIREÇÃO DAS BOTINAS ERGUE-SE, FRENÉTICA).

DAS DORES - Olha, então! (AS TRÊS VIÚVAS VOLTAM-SE NUM MOVIMENTO ÚNICO. SOBEM NAS CADEIRAS E OLHAM POR CIMA DOS LEQUES).

DAS DORES (*num sopro*) - Estás vendo?

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Onde?

DAS DORES (*exultante, gritando*) - Ali!

D. FLÁVIA (*apavorada*) - Não... Não vejo nada...

AS DUAS OUTRAS - Nem nós... (NUM MOVIMENTO SIMULTÂNEO AS TRÊS PRIMAS ABREM OS LEQUES DE CORES BERRANTES, DETRÁS DOS QUAIS ESCONDEM OS OLHOS).

DAS DORES - Por que mentes, mãe?

D. FLÁVIA - Minto sim... Eu vejo e não queria... São meus olhos que não me obedecem mais... Vêem contra a minha vontade...

MAURA (*sempre por detrás do leque*) - Antes não víamos nada... Coisa nenhuma...

CARMELITA (*sempre por detrás do leque*) - Antes não víamos nada... coisa nenhuma...

CARMELITA (*sempre por detrás do leque*) - Eu não vi meu marido... Deitei-me e não o vi... Tive a náusea sem vê-lo...

MAURA - Também não vi meu marido... Nem homem nenhum... Uma vez...

(JUNTAM-SE OS TRÊS ROSTOS DE VIÚVA PARA MELHOR OUVIREM O BREVÍSSIMO RELATO).

CARMELITA (*sôfrega*) - Quando?

MAURA (*baixo*) - Há muito tempo... Acho até que eu usava meia curta e saia em cima do Joelho...

D. FLÁVIA (*sôfrega*) - Continua!...

MAURA - Entrei num velório de homem... (D. FLÁVIA E MAURA, RÁPIDAS, COBREM O ROSTO COM O LEQUE).

CARMELITA (*em pânico*) - Deus me livre! (LEVADAS PELO MEDO COMUM, FOGEM PARA A OUTRA EXTREMIDADE DO PALCO, ONDE SE AGACHAM FAZENDO DO LEQUE UM FRÁGIL ESCUDO DE PUDOR).

DAS DORES - Pensei que não veria coisa nenhuma... Nem mesmo um pivô entre os dentes vivos...

CARMELITA - Tenho medo!

MAURA - E agora?

CARMELITA - Ó Deus de todas as misericórdias!...

D. FLÁVIA (*erguendo os dois braços, num fundo gemido*) - Por que nos destes olhos?

(NO SEU DESLUMBRAMENTO NUPCIAL, DAS DORES ESTÁ EM PLENO IDÍLIO. ELA MESMA, PORÉM, EMPURRA AS BOTINAS PELOS CALCANHARES. ESTE MOVIMENTO SIGNIFICA QUE AS BOTINAS SE AFASTAM DA NOIVA).

DAS DORES (*persuasiva*) - Não fuja... Te juro que tomarei conta de ti direitinho... Melhor que tua mãe... E nunca esquecerei de pingar o remédio de ouvido... Por que foges de mim, se não te fiz nada?

D. FLÁVIA - O noivo não quer a noiva!

MAURA (*rápida*) - Refuga!

DAS DORES - Talvez não me aches bonita... Mas se eu fosse bonita me perderias... Não me incomodo que tenhas dores de ouvido... Te dou minhas palavras que não considero isso defeito – Deus me livre! E se tivesses ataques eu não ligaria também... Cuidaria ainda de ti...

(AS TRÊS VIÚVAS, TEMEROSAS, APROXIMAM-SE DO IDÍLIO. MAS OS FESTIVOS LEQUES ESTÃO NA FRENTE).

MAURA - E a náusea?

D. FLÁVIA - Virá...

MAURA - E se não vier?

D. FLÁVIA (*grave e profética*) - Eu sei... De repente virá, de repente... E Das Dores se torcerá diante de nós...

MAURA (*gritando*) - Pode não vir!

D. FLÁVIA (*ameaçadora*) - Veio para nós...

MAURA (*em desespero*) - Para nós veio... Para mim veio... E eu me torci... Eu gritei... Mas Das Dores não gritou, nem se torceu...

D. FLÁVIA (*ameaçadora*) - Ou duvidas?

MAURA (*recuando*) - Não, não...

D. FLÁVIA (*feroz*) - É pecado duvidar da náusea!

MAURA - Sei que é... Ou deve ser... Pecado... Mas... (*MAURA FASCINADA PÕE-SE NA PONTA DOS PÉS, OLHA O IDÍLIO POR CIMA DO LEQUE*).

CARMELITA (*num grito*) - Maura está olhando!

MAURA (*cobrindo o rosto com o leque*) - Alguma coisa mudou o ar desta casa...

CARMELITA (*apavorada*) - Olhaste por cima do leque!

D. FLÁVIA (*para Maura*) - Estás doida?

MAURA (*num sopro*) - Doida? Por que não? Posso estar doida sem saber... (*muda de tom*) Mas se estou doida, salva-me, então, da minha loucura! Salva-me do que eu fizer, salva-me dos meus próprios atos! (*MAURA AGARRA D. FLÁVIA PELOS DOIS BRAÇOS, SACODE-A*). (*lenta e feroz*) - Tu que és a mais velha de nós e a mais feia...

D. FLÁVIA - Sou...

MAURA (*num crescendo*) - Tu que inicias as orações na mesa e, no final, dizes Amém... Salva-me do que eu estou pensando... (*SEM TRANSIÇÃO AS VIÚVAS VOLTAM-SE NA DIREÇÃO DE DAS DORES E DAS BOTINAS*).

D. FLÁVIA - O que foi que ela disse?

DAS DORES (*doce e arrebatada*) - Bonito como um nome de barco...

D. FLÁVIA (*em pânico*) - Ela disse isso?

AS DUAS (*categóricas*) - Não!

D. FLÁVIA (*lenta e aliviada*) - Não disse... Nós que ouvimos mal... Não podia ter dito...

AS DUAS (*com acento doloroso*) - Sim, ouvimos mal...

MAURA (*num brusco lamento*) - Se eu pudesse não pensar, se pudesse não sonhar!

D. FLÁVIA - Pensas em quê?

MAURA - Tenho medo!

D. FLÁVIA - Que sonho é o teu?

MAURA (*recuando*) - Não diria a ninguém, nem a mim mesma – nunca...

D. FLÁVIA (*persuasiva*) - Diz baixinho...

(*MAURA CAI DE JOELHOS*).

MAURA (*num sopro*) - Não!...

D. FLÁVIA - Pensas...

MAURA (*completando*) -... Em botinas!

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Em quê?

MAURA -... Em botinas e muitas... Vejo, em toda parte (*baixa a voz e conclui*) botinas...

CARMELITA (*fascinada*) - Desabotoadas?

MAURA (*no seu pavor*) - Desabotoadas, sim...

D. FLÁVIA (*num grito feroz*) - Não!

MAURA (*feroz, também, e na sua euforia*) - Não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem vôos... (*em adoração*) e sim botinas... (*VIRA-SE, RÁPIDA, PARA OLHAR E APONTAR AS BOTINAS*). Onde havia um vôo – botinas... Onde havia um grito – outras...

(*D. FLÁVIA E CARMELITA, APAVORADAS, JUNTAM-SE, NO CANTO DA CENA, AGACHADAS, PARA VER O DELÍRIO DA OUTRA*).

D. FLÁVIA - Está possessa!

MAURA - Aquilo que Das Dores disse – “bonito como um nome de barco”... Ou não disse? ... Talvez seja uma falsa lembrança minha... Mas “quem” ou “que” seria bonita assim? Quem? Imagino... O noivo...

(*MAURA APROXIMA-SE DAS PRIMAS QUE SE LIGAM MAIS NUM MEDO MAIOR*).

MAURA - Tu sabes...

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Não...

MAURA (*feroz*) - Só o noivo podia ser bonito assim ou mais...

D. FLÁVIA – Estás possessa.

MAURA - Estou possessa, sim!

D. FLÁVIA (*num sopro*) - Perdida...

MAURA (*violenta*) - E tu? ... És a mesma... Continuas a mesma?...

D. FLÁVIA - SEMPRE!

MAURA - Não tens medo?

D. FLÁVIA - Nenhum!

MAURA (*soluçando*) - Juro que queria odiá-las e não consigo... Ou esquecê-las... Mas não posso... Queria estrangulá-las, assim... Com as minhas próprias mãos... Porém sinto o que nunca senti... Ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre de não pensar nelas... (*lenta*) E se, ao menos, eu não as visse desabotoadas... (*num lamento*) como poderei viver depois que as vi desabotoadas?

D. FLÁVIA (*doce*) - Eu te salvarei...

MAURA - Ó graças... Porque, enquanto viva, eu pensarei nelas... Viva eu mil anos e elas estaria diante de mim, espiando até no meu sono, no fundo do meu sono...

D. FLÁVIA (*doce*) - Dormirias?...

MAURA - Dormiria, sim... (*veemente*) mas o sono não me salvaria... O sono é pouco... E eu poderia sonhar...

D. FLÁVIA - Imagino...

MAURA (*com medo*) - Não quero nenhum sonho!

D. FLÁVIA (*baixo*) - Morrer?

MAURA - Talvez... Mas queria uma morte em que não houvesse botinas...

D. FLÁVIA (*com secreta alegria*) - Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte, esperarei só o tempo da tua última oração e de teus lamentos.

CARMELITA - Vai matá-la? Ficaremos sozinhas...

D. FLÁVIA - Mas existirá uma morta entre nós duas...

CARMELITA - Só uma morta?

D. FLÁVIA - Sim... mas, também te matarei.

CARMELITA - Não, não!

D. FLÁVIA - Tens medo?...

CARMELITA - Morrer por quê?

D. FLÁVIA - Sei em que pensas, com que sonhas... matarei vocês duas!

CARMELITA (*apavorada*) - Não penso em nada, nem sonho...

D. FLÁVIA - Confessa...

CARMELITA - Eu não pensaria em botinas nem sonharia... (*feroz*) E aqui já tem uma morta... Alguém já morreu.

D. FLÁVIA - Quem?

CARMELITA - E não sei se já é morte ou agonia... Alguém está morrendo ou agonizando dentro da família... Alguém se retorce e agoniza... (*grita*) Não imaginaste ainda? Não adivinhas quem?

D. FLÁVIA - Não.

CARMELITA (*exultando*) - A náusea... Agonia ou morte, não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de S. Jorge...

D. FLÁVIA (*espantada*) - É mentira!... Não morreu...

CARMELITA (*em tom de monólogo*) - Devo morrer? ... Preciso morrer?... (*espantada*) Sim, devo (*destacando as sílabas*) Pre-ci-so... (*exaltada*) Depois de tantas vigílias, a febre cinge minha fronte, um delírio rompe de mim... E se, ao menos, eu pudesse mergulhar o rosto numa chama e levá-lo no fogo!...

D. FLÁVIA - Te darei uma morte sem sonhos...

CARMELITA (*dolorosa*) - Não!

D. FLÁVIA - Precisas morrer...

CARMELITA - Não...

D. FLÁVIA - Blasfemaste contra a náusea... Nenhuma outra mulher da família ou sou tanto.. E por isso deves expiar a tua culpa...

CARMELITA - Prefiro a vida... Antes, queria morrer, e agora não...

D. FLÁVIA - É tarde...

CARMELITA (*em delírio*) - Não eram tantas... Só um par.. E agora são muito mais... Quantas... Morreria mil vezes se me prometesses uma morte como nenhuma outra mulher teve...

D. FLÁVIA - Fala.

CARMELITA (*arquejante*) - Uma outra eternidade... (*veemente*) Eu não aceitaria uma eternidade em que não houvesse um par de botinas...

CARMELITA - Eu não desejaria nada mais... As botinas, só... E bastariam... Não haveria testemunha... *(veemente)* Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado... (curto silêncio, eis que surge Maura)

MAURA (que surge eufórica) - Depressa... Quero morrer... Ainda as vejo... É delírio...

D. FLÁVIA - É teu delírio...

MAURA - *(MAURA DE JOELHOS)* Delírio ou não, estão diante de mim... As duas... mata-me de uma vez!

CARMELITA – (delirando) Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado...

D. FLÁVIA – Chega! Agora escutem...

AS DUAS *(arquejantes)* - Escuto...

D. FLÁVIA - Gravem na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos... Tuas mortes serão um deserto de botinas... Não vão ver um único par na tua eternidade... E agora morrem assim, morrem...

(A DISTÂNCIA, SEM TOCAR NAS VÍTIMAS, D. FLÁVIA FAZ UM ESTRANGULAMENTO "SIMBÓLICO". ELAS MORREM).

D. FLÁVIA - Mortas.

(D. FLÁVIA PREPARA UMA ESPÉCIE DE CÂMARA ARDENTE PARA AS DUAS PRIMAS. COBRE O ROSTO DE CARMELITA COM UM LEQUE E AOS PÉS DE CADA UMA, UMA VELA ACESA. QUANDO ACABA, DOROTÉIA APARECE NA PORTA).

D. FLÁVIA *(aproximando-se, sôfrega, da outra)* - Viste o Nepomuceno?

DOROTÉIA *(com angústia)* - Deixei-o agora mesmo! *(PAUSA)*.

D. FLÁVIA *(ávida)* - Fala!

DOROTÉIA - Me recebeu muito bem... É um senhor educado... me chamava de menina... *(num suspiro de reconhecimento)* Foi distintíssimo comigo...

E no fim me acompanhou à porta...

D. FLÁVIA *(ávida)* - Pediste as chagas?

DOROTÉIA *(baixando a cabeça e virando o rosto em sinal de pudor)* - Pedi...

D. FLÁVIA – Quantas?

DOROTÉIA *(cedendo ao desespero)* - Muitas!

DOROTÉIA - Pois foi este o ponto que eu e o senhor Nepomuceno discutimos... *(hesita)* Uma no ombro...

D. FLÁVIA - Teu ombro não importa... Sei que é bonito...

DOROTÉIA *(encantada)* - Muito!

D. FLÁVIA - ... Mas importa menos... Primeiro o teu rosto... Depois do rosto, ainda vem o seio... Só no fim, o ombro... Eu quero saber, para o rosto... Quantas para o rosto?...

DOROTÉIA *(sem prestar atenção)* - Outra num ponto qualquer da coluna vertebral...

D. FLÁVIA *(com mímica de choro)* - Para o rosto quantas?...

DOROTÉIA *(dolorosa, caindo em si, cobre o rosto com uma das mãos)* - Umas duas...

D. FLÁVIA *(frenética)* - Não!... Não!... É pouco: é muito pouco! *(bruscamente doce)* Eu te digo que *(novamente feroz)* se não mudares de rosto, continuarás perdendo a todos os homens e a ti mesma... Continuarás separando os casais... Ardendo em paixão... Pensa, um momento que seja, nas tuas feições... *(D. FLÁVIA ACARICIA O ROSTO DE DOROTÉIA).*

DOROTÉIA *(doce e triste)* - São muito delicadas...

D. FLÁVIA - E sabes o que te aconteceria, se não fosse eu? (*sinistra*) Teu rosto estaria sempre contigo!...

DOROTÉIA (*apavorada*) - Não!

D. FLÁVIA - Tuas feições te perseguiriam... (*violenta*) Imagina por um instante, imagina! Acabarias louca... vendo que tua beleza nem por momento te largaria...

DOROTÉIA (*soluçante*) - Vendo a minha beleza em todos os espelhos, (*num apelo feroz*) Passa as unhas pelo meu rosto... (*sôfrega agarra as mãos da outra, examina as unhas*) (*ofegante*) Arranca minhas feições... Para longe de mim...

D. FLÁVIA (*muito doce*) - Eu não posso... Desejaria, mas não posso... (*ainda mais doce*) Eu, não... Elas...devoraram

DOROTÉIA (*num fio de voz*) - As chagas...

D. FLÁVIA (*ainda doce*) - Nepomuceno te deu certa quantidade de sua moléstia, Tua beleza vai ser destruída. Agora vamos esperar... (*na sua felicidade realizada*) esperar a moléstia que vai reinar em ti, e a náusea que vai reinar na minha filha... (*iluminada*) E se viessem ao mesmo tempo?

DOROTÉIA (*doce*) - Seria tão bom!...

(*D. FLÁVIA SENTA-SE DE FRENTE PARA A PLATÉIA; ABRE SOBRE OS JOELHOS UM NOVELO DE LÃ E INICIA A MAIS CASTA DAS ATIVIDADES; O TRICÔ. DOROTÉIA DE PÉ, A SEU LADO, ERGUE O ROSTO, OS OLHOS FECHADOS, AS MÃOS POSTAS. FIM DO SEGUNDO ATO.*)

TERCEIRO ATO

(*ABRE O PANO. D. FLÁVIA E DOROTÉIA ESTÃO AGACHADAS NUMA DAS EXTREMIDADES DO PALCO. OLHAM, APAVORADAS, PARA O JARRO, QUE ACABA DE APARECER. DESLOCAM-SE, EM PÂNICO, DE UM LUGAR PARA O OUTRO. MAS NEM ASSIM SE LIBERTAM DA VISÃO.*)

D. FLÁVIA (*com mímica de choro*) - O jarro!

DOROTÉIA (*justificando-se*) - Deve ser algum engano... (*para D. Flávia*) eu agora sou direita!... Com certeza ele não sabe ainda... Então é preciso avisar...

D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) (*baixo*) Acho que ele veio porque (*vacila, olhando para Dorotéia*)... Resta alguma coisa em ti... (*baixa a voz*) Resta em ti alguma coisa de tua beleza... Algo que ainda não foi condenado...

DOROTÉIA (*em pânico*) - Não...

(*D. FLÁVIA APANHA, NUMA DAS MÃOS, UMA TRANÇA DE DOROTÉIA.*)

D. FLÁVIA - Quem sabe se o jarro veio, continua vendo, por causa de teus cabelos?

DOROTÉIA (*espantada*) - Meus cabelos... (*aperta a frente entre as mãos*) São tão calados que a gente até esquece que eles existem...

D. FLÁVIA - Se eu fosse homem, gostaria deles...

DOROTÉIA (*meio assustada*) - Acredito...

D. FLÁVIA (*com brusco ódio*) - Por isso mesmo, devem ser arrancados de ti!

DOROTÉIA (*apavorada*) - Eu sei que não fica bem para uma senhora honesta ter cabelos assim... Não convém... Mas...

D. FLÁVIA (*agressiva*) - Ou tens medo?

DOROTÉIA - E se nós os perdoássemos?

D. FLÁVIA (*feroz*) - Não... O jarro não te deixaria em paz nunca... O jarro não perdoaria... Mas as chagas poderão morder em paz... cravar na tua carne a fome silenciosa... (*num grito*) Mas tardam!

DOROTÉIA - A culpa não é minha!

D. FLÁVIA (*desesperada*) - E a náusea de minha filha que também não veio? (*um súbito grito*) Das Dores!

(*DAS DORES ESTÁ MERGULHADA NO SEU IDÍLIO COM AS BOTINAS*).

DAS DORES (*em sonho*) - Não ouvi teu chamado, mãe... Grita outra vez...

D. FLÁVIA (*num grito maior*) - Minha filha!

DAS DORES (*sempre doce*) - Ainda não ouvi... Talvez ouça o grito seguinte...

D. FLÁVIA - Já veio a náusea?

DAS DORES - Ainda não.

D. FLÁVIA (*com voz de choro*) - Não veio...

DOROTÉIA - Virá?...

D. FLÁVIA (*suplicante*) - Tens certeza, minha filha?

DAS DORES (*sonhadora*) - Certeza absoluta.

D. FLÁVIA (*num lamento, para Dorotéia*) - Sempre veio... Sempre...

DOROTÉIA - Vamos esperar.

D. FLÁVIA (*aproximando-se da filha, sob a proteção do leque*) - Pede, minha filha... Implora esta náusea... Que venha depressa...

DAS DORES (*lírica*) - Não sei se te ouço... Não sei se escuto tua voz...

D. FLÁVIA - Ouve, minha filha; grava em ti estas palavras... Nossas cômodas, nossos gavetões... Estão cheios de vestes conjugais... São roupas de falecidas parentas... (*num crescendo oratório*) De parentas que sofreram a náusea em plena noite de núpcias...

DAS DORES - Não importa!

D. FLÁVIA - Das Dores, invoca os espíritos da família... Chama os protetores... Implora!

DAS DORES - Não!

D. FLÁVIA - Porque, se não pedires, tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os espelhos... (*profética*) Sim, tudo gritará contra ti...

DOROTÉIA (*feroz*) - Tudo!

DAS DORES - Não quero.. Para chamar os protetores da casa eu teria que me ajoelhar e eu estou deitada...

D. FLÁVIA (*num grito*) - Ajoelha!

DAS DORES - Não quero ficar de joelhos...

DOROTÉIA - É medo... Medo da indisposição...

DAS DORES (*com certo medo*) - Nem escuto...

DOROTÉIA - Arrasta tua filha!...

D. FLÁVIA - Não posso... Só depois da náusea!...

DOROTÉIA (*baixo*) - Ou então...

D. FLÁVIA - O quê?

(*AS DUAS ESTÃO JUNTAS, ROSTO A ROSTO. ESTRANHO SEGREDO VAI UNILAS*).

DOROTÉIA - Nós duas...

D. FLÁVIA (*baixo também*) - Eu e você?

DOROTÉIA - Adivinhou?

D. FLÁVIA (*virando o rosto*) - Não adivinhei, nem quero... (*muda de tom*) Adivinhei sim... leio nos seus olhos... Sei em que você está pensando neste momento...

DOROTÉIA (*excitada e ainda em surdina*) - E não seria crime...

D. FLÁVIA (*ofegante*) - Claro que não... Seria até – bonito!

DOROTÉIA (*com certa ferocidade*) - Então vamos!

D. FLÁVIA - Mas... e quando a mãe viesse buscar o filho? Diríamos o quê?

DOROTÉIA - Diríamos que tinha havido um (*triumfante*) acidente... Ou então (*muda de tom*) um suicídio... Por desgostos íntimos”...

D. FLÁVIA - Não! Não!

DOROTÉIA - Garanto que, neste momento, alguém há de estar matando alguém, em algum lugar... (*tentadora*) E se você tem medo, eu farei tudo... (*baixo*) E você só ajuda a carregar...

D. FLÁVIA - Não!

DOROTÉIA - Covarde!

D. FLÁVIA - Depois... Assim que Das Dores receber a náusea... e não antes...

(*D. FLÁVIA ESTÁ AGORA DE JOELHOS DIANTE DA FILHA, MAS SEMPRE DEFENDENDO O PRÓPRIO ROSTO COM O LEQUE*).

D. FLÁVIA - Nenhum sinal?

DAS DORES - Nenhum.

D. FLÁVIA (*ergue-se como uma possessa*) - Por que, Senhor? Por que o destino nega a náusea da minha filha? Ó protetores desta casa... Desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!

DAS DORES - Mãe...

D. FLÁVIA (*num apelo*) - Das Dores, minha filha... Não sentes como se estivesse formando em ti, nas tuas profundezas, uma espécie de golfada?

DAS DORES - Eu tive um aviso, mãe... e sei que não vou ter a náusea... Nem quero...

DOROTÉIA (*num sopro*) - Doida!

D. FLÁVIA - Não blasfemes!

DAS DORES (*com absoluto fervor*) - Não quero, agora não quero... Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores de ouvido... Dessas que atravessaram de uma frente à outra frente... E conheceu uma menina que morreu assim... E Gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com o seu martírio... (*veemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não pingaram o remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre!

D. FLÁVIA - Queres perder a tua alma?

DAS DORES - Talvez...

D. FLÁVIA - E se eu te chamar de maldita?

DAS DORES - Chama!

D. FLÁVIA - Maldita!

DAS DORES - Sou maldita... Mil vezes maldita... Mas olha: (*ergue as duas botinas nas mãos*)

D. FLÁVIA - Não! (*D. FLÁVIA DEFENDE COM O LEQUE O AMEAÇADO PUDOR*).

DAS DORES - Minhas mãos pousadas... Quietas... Queria que minhas mãos morressem assim... Podes me amaldiçoar...

D. FLÁVIA - Já te amaldiçoei!

DAS DORES - ... Quantas vezes quiseres... Só não podes tirar o amor que já é meu...

D. FLÁVIA (*virando-se, lenta*) - Posso!

DAS DORES (*fremente*) - Nunca!

D. FLÁVIA - Quem sabe... (*para Dorotéia*) Ela diz que eu não posso, mas... (*rápida, na direção da filha, embora com o leque na frente*) E se eu disser que vou matar teu amor? Não acreditarias?

DAS DORES (*feroz*) - Não!

D. FLÁVIA - E se eu disser que deixarás de amar? E de odiar... Se eu disse que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte dos teus sentimentos?...

DAS DORES (*erguendo-se*) - Mentira!

D. FLÁVIA - Sim, tenho em mim este poder... (*ri, cruel*) Não acreditas, sei que “ainda” não acreditas... Nesse momento, tu estás-me olhando... Se eu disser que perderás todos os olhares teus?...

(*DAS DORES ESTENDE AS MÃOS, NUM GESTO DE DEFESA*).

D. FLÁVIA - E que este gesto de mão tu não poderás repetir... (*lenta*) porque perderás o gesto e a mão... as duas mãos...

(*DAS DORES, COMO A DEFENDER-SE DE UMA AMEAÇA ABOMINÁVEL, APANHA AS DUAS BOTINAS E PÕE DEBAIXO DO BRAÇO*).

DAS DORES - Não acredito...

D. FLÁVIA - É o que vai acontecer contigo... Por minha vontade... Porque eu quero... (*bruscamente doce*) Há uma coisa que ignoras... Uma coisa que eu nunca te disse e que o resto da família escondeu de ti... Tenho uma testemunha – aquela mulher, outrora de vida airada e hoje de bom conceito... (*grita*) *Dorotéia!*

DOROTÉIA - Eu.

D. FLÁVIA - Serás testemunha...

DOROTÉIA - De que se trata?

D. FLÁVIA - ... Testemunha de minhas palavras, perante minha filha!

DOROTÉIA - Se estiver no meu alcance!

D. FLÁVIA - Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...

DAS DORES - Morta!

D. FLÁVIA - Muito morta! Não te dissemos nada, com pena...

DOROTÉIA (*condoída*) - Para não dar decepção...

D. FLÁVIA - Tu não existes!

DAS DORES (*atônita*) - Não existo?

D. FLÁVIA - Tu não podias ser enterrada antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então, voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias “que bom eu ter nascido morta! Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias... O conto do teu noivo – essa história da dor de ouvidos – te enfeitiçou. (*para Dorotéia*) Minto?

DOROTÉIA (*para Das Dores*) Sua mãe disse a pura verdade!

DAS DORES (*espantada*) - Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*Esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?

D. FLÁVIA (*feroz*) - Foi bom que tivesses nascido morta!... (*lenta*) Porque serias uma perdida... E não como nós... Não aceitasse em tia a náusea... Em vez de enjôo, a volúpia...a adoração... Jamais serias como eu, que jamais amei ninguém, nem a mim mesma! (*gritando*) Por que continuas nesta casa, se és morta?

DAS DORES - Vou partir!

D. FLÁVIA - E já!

DAS DORES - Mas antes quero que me ouças...

D. FLÁVIA (*cruel*) - Fala, mas depressa... Diz tuas últimas palavras... E não te aproximes.. Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada...

DAS DORES - Para o meu nada, não... Voltarei a ti!

D. FLÁVIA (*com medo*) - Não!

DAS DORES - Nasci morta... Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...

D. FLÁVIA (*apavorada*) - Nunca!

DAS DORES (*histérica*) - Em ti... Serei, de novo, tua carne e teu sangue... E nascerei de teu ventre...

D. FLÁVIA (*recuando*) - Não quero!

DAS DORES (*para Dorotéia*) - E tu, *Dorotéia*...

DOROTÉIA (*numa mesura*) - Às ordens...

DAS DORES - Outrora de vida airada e hoje de bom conceito... Foste testemunha de minha mãe... Agora serás de mim contra minha mãe... Escuta: serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...

D. FLÁVIA - Não! Não!

(A PRÓPRIA D. FLÁVIA, COM UMA DAS MÃOS, MANTÉM A MÁSCARA DE ENCONTRO AO PEITO. ESTE É O SÍMBOLO PLÁSTICO DA NOVA MATERNIDADE)

D. FLÁVIA (*gritando histericamente*) - Não te quero na minha carne! Não te quero no meu sangue! (*D. FLÁVIA DIRIGE SUAS PALAVRAS À MÁSCARA*). Eu seria mãe até de um lázaro, menos de ti! (*com medo*) - Minha filha está dentro de mim... Minha filha é, de novo, minha carne e minha alma... Quer que eu tenha pensamentos... e que tudo em mim sonhe... que eu peque contra a náusea.

(*Dorotéia aproxima-se as botinas*)

DOROTÉIA - Não queres olhar?

D. FLÁVIA - Não!

(*D. FLÁVIA COMEÇA A CANTAR, MAS É UM MISTO DE CANTO E CHORO*).

DOROTÉIA (*gritando*) - Você está parecida com alguém... Já sei! Agora me lembro (*cruel*) com a minha senhoria, a dona do meu quarto... igualzinha... Quando bebia ficava assim... Muito liberal, dada... Ri, anda, ri!

D. FLÁVIA - Não! (*MAS CONTRA A PRÓPRIA VONTADE OBEDECE, NUMA MISTURA REPULSIVA DE RISO E SOLUÇO. SEU RISO VOLUNTÁRIO SE FUNDE NUM INVOLUNTÁRIO SOLUÇO*).

DOROTÉIA - Parece uma velha bêbeda!

(*D. FLÁVIA CORTA BRUSCAMENTE O PRÓPRIO SOLUÇO. ESTAVA COM A MÁSCARA ERGUIDA NAS DUAS MÃOS. COLOCA-A NA ALTURA DO PEITO*).

D. FLÁVIA - Voltei a meu normal... Me sinto eu mesma... Minha filha agora está quieta, não está?

DOROTÉIA - Parece.

D. FLÁVIA (*para a máscara*) - Estou descansando um pouco do teu ódio...

(O MESMO FANTASMA QUE TROUXERA O JARRO ESTÁ EMPURRANDO AS BOTINAS, PELOS CALCANHARES. AS DUAS MULHERES SE COLOCAM NUMA DAS EXTREMIDADES DA CENA).

D. FLÁVIA - Agora não tenho medo... Estou, de novo, forte... Senhora de mim mesma e de minha virtude...

DOROTÉIA - Elas estão me olhando, me perseguindo, me desejando. (*SEM NOÇÃO DO QUE ESTÁ FAZENDO, DOROTÉIA PENTEIA-SE*). (*caindo em si*) - Que faço?

D. FLÁVIA - Teu penteado.

DOROTÉIA - Mas não sou eu... São os meus movimentos que me penteiam... Juro...

D. FLÁVIA - Bem que eu disse – teus cabelos deviam estar mortos!

DOROTÉIA - Talvez... (*apavorada*) Estou sorrindo, não estou? Porém é contra a minha vontade... E agora, tenho certeza, que vou botar pó... (*começa a botar pó*) nos ombros, no pescoço...

D. FLÁVIA - Basta!

DOROTÉIA - E agora debaixo do braço...

D. FLÁVIA (*indicando as botinas*) - É por isso que elas te perseguem, te espreitam, não te largam! Estou vendo daqui... Desabotoadas. (*chorando*) Não posso! Só tuas chagas nos poderão salvar... Olha no teu ombro... Examina tua pele... Nada ainda?

DOROTÉIA - Nada!

D. FLÁVIA - Nem ao menos uma espinha? Uma irrupção?

(*ILUMINA-SE, NO FUNDO DA CENA, O JARRO; AS DUAS VOLTAM-SE MARAVILHADAS*).

DOROTÉIA - O Jarro... A minha sina... (*cai, de joelhos diante das botinas*) Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte...

D. FLÁVIA (*possessa*) - Nunca, ouviste, nunca! Teus poros vão explodir...

DOROTÉIA (*eufórica*) - As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha... (*avança para D. Flávia de dedo em riste*) Como poucas... Se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... Nem sarda... Por isso nenhuma mulher gosta de mim... Por isso até minha sabedoria implicava comigo... Porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom...

D. FLÁVIA (*chorando*) - Danada!

DOROTÉIA (*selvagem*) - E agora, vai para teu canto...

D. FLÁVIA - Não...

DOROTÉIA - Vai! (*ri sem transição*) Fica no teu canto agachada – ruminando, com olhos de pavor... Tua boca torta... Ri, agora! (*D. FLÁVIA TEM UM RISO SOLUÇANTE*). Riso aleijado! (*riso musical de Dorotéia para fixar o contraste*) Esconde teu rosto debaixo de qualquer coisa...

D. FLÁVIA (*gritando*) - Amaldição tuas feições... E cada um dos teus ombros...

Maldito esse hálito bom... Cada seio teu... Malditas tuas costas sem espinhas...

DOROTÉIA - Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...

(*NA SUA EXALTAÇÃO NARCISISTA DOROTÉIA FAZ UM MOVIMENTO RÁPIDO: VIRA AS COSTAS PARA A PLATÉIA E AO VOLTAR-SE ESTÁ COM UMA MÁSCARA HEDIONDA*).

D. FLÁVIA (*assombrada*) - Teu rosto!

DOROTÉIA (*de joelhos diante das botinas*) - Minha sombra tem perfume... Sou linda...

D. FLÁVIA - Agora nem Nepomuceno te aceitaria!

DOROTÉIA (*imersa em sonho*) - Respira meu hálito bom... (*ergue-se espantada*) Por que citaste Nepomuceno? Não me aceitaria, por quê? Se foi tão amável comigo? (*O JARRO É LEVADO DE CENA*).

D. FLÁVIA (*feroz*) - Ri!

DOROTÉIA (*espantada*) - Vou rir... (*começa a rir. O som é apavorante*) Eu não ria assim... Este riso não é meu... (*continua rindo contra a vontade*)

D. FLÁVIA (*exultante*) - Fica no teu canto... Rumina tua boca torta... E tua vista de sangue... Esconde teu rosto de bicho debaixo de qualquer coisa...

(AS BOTINAS SE AFASTAM). (ENTRA D. ASSUNTA DA ABADIA. PÉ ANTE PÉ, OLHANDO PARA TODOS OS LADOS. NÃO VÊ NEM D. FLÁVIA NEM DOROTÉIA. ESTAS, RÁPIDAS, ESTÃO COLADAS À PAREDE).

D. ASSUNTA - Ninguém... *(devagarinho, com muitíssimo cuidado para não fazer barulho, aproximando-se das botinas. Faz psiu para o filho)* Silêncio, meu filho – psiu... *(ralhando)* Não faça barulho para não incomodar... *(descobre um papel e põe-se a embrulhar o filho e a comentar com ele a noite de núpcias)* Já sei, não precisa contar, que já imagino tudo, tudinho... Em certa altura sua noiva teve a náusea etc... Pois é, aqui nesta família é assim, sempre foi assim e pronto. Diabo de barbante. *(está, no momento, amarrando o embrulho do filho com barbante de presente)* E agora vamos andando, que já está amanhecendo e *(suspira)* tenho muito o que fazer em casa... A louça está em cima da pia, ainda por lavar... *(pé ante pé, com o embrulho das botinas debaixo do braço, D. Assunta abandona a cena)*

DOROTÉIA - Eu não merecia ser destrutada... Nunca ninguém me fez a desfeita de me recusar... Eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que, até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...

D. FLÁVIA - Nesse tempo não tinha as chagas...

DOROTÉIA - Elas chegaram tão de repente que nem as senti... Foi preciso que avisasses...

D. FLÁVIA - Foi...

DOROTÉIA - E já começam a me devorar... Várias no rosto, como desejas... eu pensei que só fossem cinco... Agora o jarro não quer me acompanhar... Deve estar interessado em alguma mulher de pele boa... Eu não poderei mais ser leviana... *(violenta para D. Flávia)* Qual será o nosso destino?

(AS DUAS FICAM JUNTAS DE FRENTE PARA A PLATÉIA. MUITO ERETAS E UNIDAS. FAZEM A FUSÃO DE SUAS DESGRAÇAS. D. FLÁVIA CONTINUA SEGURANDO MÁSCARA DA FILHA NA ALTURA O PEITO. E DÁ À COMPANHEIRA A MÃO LIVRE. SÃO PARA SEMPRE SOLIDÁRIAS).

DOROTÉIA *(num apelo maior)* - Qual será o nosso fim?

D. FLÁVIA *(lenta)* - Vamos apodrecer juntas.

(FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO).