



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

**LARISSA LACERDA DA SILVA ARAUJO**

**... *NENHUMA CARTA***  
UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LUTO À CENA

Salvador – 2018

**LARISSA LACERDA DA SILVA ARAUJO**

**... *NENHUMA CARTA***

UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LUTO À CENA

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

Orientador: Professor Dr. George Mascarenhas de Oliveira

Salvador – 2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Araujo, Larissa Lacerda da Silva

...neuma carta: um processo de criação do luto à  
cena / Larissa Lacerda da Silva Araujo. -- Salvador,  
2018.

147 f.

Orientador: George Mascarenhas de Oliveira.

Dissertação (Mestrado - Programa de pós-graduação em  
artes cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,  
Escola de Teatro, 2018.

1. teatralidades do real. 2. performatividade. 3.  
processo de criação em artes cênicas. 4. criação  
teatral. I. Oliveira, George Mascarenhas de. II.  
Título.

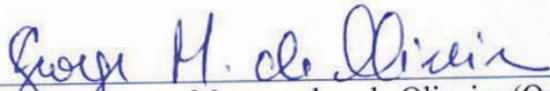
## Larissa Lacerda da Silva Araujo

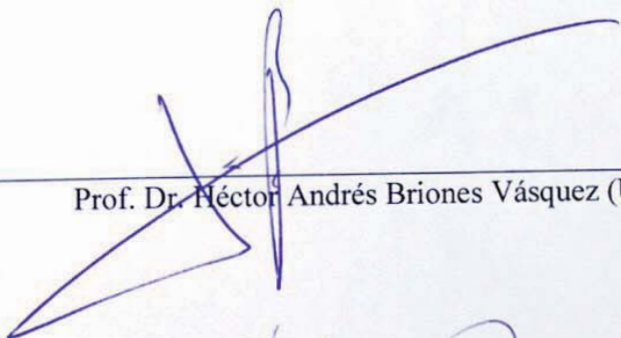
...NENHUMA CARTA: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LUTO À CENA

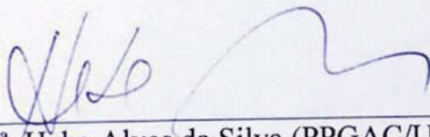
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 17 de dezembro de 2018.

### Banca Examinadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira (Orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (UFC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)

às presenças ausentes,  
a toda amizade,  
à poesia,  
ao sempre meu,  
Alexandre Coutinho.

## AGRADECIMENTOS

Há muito pelo que se agradecer. Para mim, gratidão não é palavra gasta, muito menos um protocolo. Seria impossível chegar até aqui se não fossem as parcerias, as amizades, os amores, e todos que foram suportes e me suportaram em altos e baixos dessa dupla empreitada de artista-pesquisadora.

Agradeço a minha família, Samanta, minha irmã, e Ana Nelia, minha mãe, que, mesmo distantes desse meu universo artístico-acadêmico, são a coluna vertebral da minha vida. Mesmo quando não compreendem, não encontram pontos de aproximação com as minhas estranhas escolhas, mesmo quando parece que não estão por perto, eu sei que estão.

Agradeço a Camila Guilera, que topou essa experiência junto comigo, de teatro e mestrado, que não soltou da minha mão, que me deu força e me ajudou a levantar quando me faltavam as pernas e o espírito. Que doou seu tempo, amor, dedicação e trabalho para que *nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho* existisse. Sem ter conhecido Alexandre, só de ouvir minhas memórias e o apelo da minha vontade. Seria muito, mas muito mais difícil sem ela. Talvez impossível. Ela me ensina todo o tempo o que é generosidade, amizade e delicadeza.

Agradeço a minha querida amiga Lorena Grisi, por sua presença constante, por toda contribuição e parceria, por compartilhar comigo essa lembrança de luto, que muitas vezes nos esgota. Quando olho para ela, sinto nossa cumplicidade e tudo diminui um pouco mais. Fica mais leve. Sei que estaremos sempre juntas, no amor e na saudade.

A pequena Bia, que na verdade se chama Priscila Roriz. Amiga para todas as horas. Que aparece quando eu menos espero e mais preciso. Parece um anjinho da guarda. Obrigada por tudo.

A meus parceiros artísticos que levantaram o fruto dessa pesquisa junto comigo: Agamenon Abreu, por tanta sensibilidade ao me traduzir em figurino e maquiagem; Luciano Salvador Bahia, e as manhãs e tardes de café no seu estúdio, descobrindo nossas trilhas musicais; a Erick Saboya pelo desapego às ideias que não se completavam para mim e pela disponibilidade para doar seu trabalho, à serviço de outrem; a Bárbara Barbará que me colocou para dançar o espaço e trouxe leveza para todo peso da gravidade; a João Batista, amigo, que deu a luz pra minha vida, assinou a iluminação do espetáculo, e está sempre disponível pra me ensinar mais e mais. A

Felipe Viguini e sua assistência. A Vinícius Bustani, amigo, que chegou no finalzinho do processo e seguiu nos acompanhando do jeito que dava, tornando possível acontecer tecnicamente as apresentações; a Rodrigo Frota por radicalizar a experiência que já era radical.

Minha gratidão é enorme por todos aqueles que trocaram uma ideia comigo, momentos de sorrisos e também de lágrimas. Registro aqui minha gratidão a Otávio, com suas gravatinhas e sorrisos, a Guida Maria pelas mãos de fada no corte e na costura.

Agradeço a meus colegas de turma de mestrado pelas trocas constantes, professoras e professores, especialmente a Claudete, que participou de muitos primeiros ensaios, a Paulo Cunha, meu mestre da cena, a Denise Coutinho pelo cuidado e elucidações, a Luiz Marfuz, a Cleise Mendes e a Deolinda Vilhena que sempre esteve por perto durante a minha formação na Escola de Teatro da UFBA e fora dela.

Agradeço muito a Hebe Alves pelo olhar atento desde o princípio da pesquisa, acompanhando as diversas etapas do nosso trabalho, sempre com sua generosidade imensa. Agradeço por seguir me acompanhando até a finalização dessa etapa, aceitando fazer parte, inclusive, da banca avaliadora. E ao professor Héctor Briones Vásquez que topou fazer parte da banca e me presenteou com tantas contribuições, com tanto cuidado, que parece que esteve acompanhando tudo há mais tempo.

A meu orientador, George Mascarenhas, que viu a pesquisa nascer como um embrião na graduação; aceitou me orientar no mestrado, e fez uma condução compreensiva, principalmente ao perceber quando meus desafios emocionais superavam as minhas habilidades cognitivas, me orientando a abrir outras portas mais acessíveis, ou melhor, possíveis para mim durante da pesquisa.

A Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta Universidade pela resistência. Ao CNPQ que, através da bolsa estudantil, tornou viável realizar esta pesquisa.

Aos novos amigos, ao novo amor e aos amigos que virão.

Espero devolver à altura tanta gratidão.

Tanta gratidão...

JAZZ Nº 11  
(Alexandre Coutinho)

Há tanta névoa na cidade  
A grande igreja coberta  
De um tom rosa de névoa  
De quartzo, no cume do morro  
A cidade nem nota que morre  
De frio, e eu de névoa  
Visitando a cidade  
Que inventou o menino  
E meus amigos de névoa  
Que nem mais existem  
Mordiscados  
Sobre as camas  
Que nem mais  
Existem



## RESUMO

A investigação do percurso de elaboração do *luto* e da *irrupção do real* na ficção como princípios estruturantes de um processo criativo em artes cênicas constitui o foco deste trabalho. Tendo como motivação principal a experiência de perda de seu amigo, o poeta Alexandre Coutinho, suicidado em 2013, a pesquisadora se debruça sobre o processo de criação e encenação do seu espetáculo autoral *nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho*. O espetáculo-objeto, circunscrito no espaço biográfico, é um produto artístico que se confunde com as reverberações de memórias e do processo de elaboração do luto. A partir das noções de teatralidade e *performatividade*, o trabalho discute os dispositivos cênicos e dramatúrgicos acerca do *real* como operador cênico dentro da representação teatral, utilizados no espetáculo-objeto e em obras teatrais exemplares. Como resultados, a pesquisa apresenta metodologias de criação e pesquisa cênica, aponta dispositivos de operação do luto e do *real* na criação cênica e amplia a reflexão sobre o mergulho nas subjetividades como motor do processo criativo.

Palavras-chave: teatralidades do real; performatividade; luto; processo de criação; criação teatral.

## ABSTRACT

The investigation on the elaboration of *mourning* and the *irruption of the real* in fictional works viewed as structuring principles of a performing arts creative process is the focus of this work. Inspired by the loss of her friend, poet Alexandre Coutinho, who committed suicide in 2013, the researcher deals with the creative process and staging of her authorial play *nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho*. Devised within a biographical framework, the play/research object is an artwork that fuses the resonances of memory and the elaboration of *mourning*. By drawing from examples of the play itself and other works, based on the concepts of *theatricality* and *performativity*, the work investigates scenic and dramaturgical tools that deal with the *real* as a performative device in theatrical representation. As results the research points out methodologies of creation and scenic research, discusses *mourning* and the *real* as performative devices in performing arts creative processes and highlights the value of diving into one's own subjectivity as the motor of a creative process in arts.

Keywords: theatricalities of the real; performativity; mourning; creative process; theatrical creation.

## SUMÁRIO

<b>ESTOU VIVA.....</b>	<b>13</b>
<b>NENHUMA CARTA.....</b>	<b>25</b>
ESTILHAÇO 1: EM BUSCA DE UM SINAL.....	26
ESTILHAÇO 2: O VÔO DE LARISSA LACERDA E ALEXANDRE COUTINHO .....	27
ESTILHAÇO 3: LOUCURA.....	28
ESTILHAÇO 4: CONTEXTUALIZAÇÃO – O TEMPO E O MUNDO EM 2013 .....	29
ESTILHAÇO 5: TESTE.....	31
INTERRUPÇÃO PARA UM PAI NOSSO AUSENTE.....	32
ESTILHAÇO 6: SUICÍDIO PELA FILOSOFIA .....	33
ESTILHAÇO 7: INDO PRO JOGO OU QUANDO NÃO SE SABE MAIS O QUE FAZER .....	35
ESTILHAÇO 8: VONTADE DE MORTE DO SUICIDADO.....	36
O MEU POETA E SUICÍDIOS QUE DERAM CERTO.....	39
<b>NENHUMA CARTA, UM CAMINHO .....</b>	<b>42</b>
BREVES REFLEXÕES SOBRE MORTE .....	43
O AMIGO ALEXANDRE COUTINHO: NOSSO TEMPO, MINHA MEMÓRIA .....	53
<b>O WORK IN PROGRESS EM <i>NENHUMA CARTA</i>: LUTO, MEMÓRIAS, LEITURAS E REVERBERAÇÕES DESCONTÍNUAS .....</b>	<b>60</b>
LINHAS DE FORÇA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>NENHUMA CARTA</i> .....	62
<b>O tarô.....</b>	<b>62</b>
<b>Vasculhando memórias: o louco ou/e o samurai? .....</b>	<b>64</b>
<b>A canção .....</b>	<b>67</b>
<b>O voo, a minha carta .....</b>	<b>69</b>
ELEMENTOS DA CENA .....	76
<b>Cenografia, ideias revoluções e evoluções .....</b>	<b>76</b>
<b>Figurino e maquiagem .....</b>	<b>78</b>
<b>Imagens e a Iluminação .....</b>	<b>79</b>
<b>EM BUSCA DE SINAIS POR UMA GENEALOGIA DO PERCURSO DA CRIAÇÃO CÊNICA E DA PESQUISA .....</b>	<b>82</b>

NO PRINCÍPIO PRECÍPIO - NARRATIVA DE UMA PRÁTICA E PESQUISA PRÉVIAS.....	82
<b>Procedimentos: operando com estilhaços iniciais .....</b>	<b>87</b>
<b>ATRAVSSAMENTOS DO REAL NA CONSTRUÇÃO DE OUTRAS CENAS.....</b>	<b>93</b>
<b>ESTILHAÇOS DE UMA PESQUISA SEM FIM, OU CONSIDERAÇÕES SOBRE CONCLUSÕES PROVISÓRIAS .....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>121</b>
LINK DO VÍDEO DA ESTREIA DO ESPETÁCULO NA ÍNTEGRA .....	121
PROGRAMA DA ESTREIA .....	122
ROTEIRO DE ESTILHAÇOS, ANO 2015.....	124
ESTUDOS DE CENOGRAFIA .....	146

Eu vou

Eu desisto.

Tento mais uma vez

Acendo a vitrola

procuro a lembrança

o som...

eu o procuro

Sim! Tem de ter som!

Ela quer dançar. Ela quer ser invadida pelo som da memória que não tem mais cheiro.  
*a canção se lembra melhor...*

ela sou eu?

Sente a canção? é bom, não é?... eu acho bom

... é difícil

.  
. .  
.

não. não desisto. não FICO. Continuo indo.

... a minha imaginação me devolve o que perdi da tua fisionomia e a saudade dança  
ao som da nossa música.

e ainda dói.

## ESTOU VIVA

Estou viva. Mas sinto que não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando.

Clarice Lispector - Água Viva

aqui não há silêncio, onde me encontro tudo é ruído.

Alexandre Coutinho

Estou viva. E escrevo sobre uma menina que adora cantar, que se sabia samurai e que descobriu a morte em um filhotinho de gavião que para ela era uma águia. Você sabia que a águia é o único animal que pode encarar o sol de frente? Mas aquele filhote caiu do telhado e desfaleceu no chão. A menina-samurai, naquele dia fez seu primeiro ritual fúnebre. Pode ser que aquela menina venha se confundindo comigo durante essa narrativa. Um “eu” atravessado pela menina-pequena que pulava o portão da escolinha para voltar para casa, que lutava judô, que não sabia o porquê, mas sentia alguma coisa com as orações de sua mãe. Pela adolescente das madrugadas em fuga para cantar nos bares, a dos grupos de teatro na escola, pela moça do violão na praça, que vendeu mal website, que veio pra capital, que fez censo no IBGE, e como a música e o teatro lhe pareciam proibidos, chegou nas Letras, mas depois pegou carona nas estradas, e foi tocar em outras praças, e que com sol em virgem, voltou e conquistou sua licenciatura (linguística ou literatura?) com joelhos no chão e orações, seguia procurando iluminação para sua vida e a luz chegou tão literalmente que ela entrou pela cabeça e por todos os poros também: a menina-samurai-jovem-em-fuga virou também iluminadora. E a mulher-menina, enquanto isso, pensou em fazer teatro, sei lá, como quem não quer nada, mas a menina perdeu outro filhote de gavião, ou seria de águia? e então, a mulher entendeu que entre a menina e ela havia muito pouco espaço/tempo, que ela, o gavião-águia e a menina-samurai confundiam-se, tanto! E, sei lá, com o gaviãozinho-águia desfalecido entre as mãos, quis voar com os olhos, aberta para o sol, só que dessa vez, como quem quer tudo, a menina-mulher-samurai se deixou vir ver. E aqui estou, pois, no teatro?

Viver, vir ver. Memória *hic et nunc*, diluição das fronteiras entre o teatro e a vida, entre realidade e ficção: esse é o ponto de partida para as reflexões que se seguirão nesta escrita. Circunscrevo-me no terreno da criação teatral que procura uma linguagem que transcenda sua instância única de representação, e que compreende

o fazer artístico como extensão da vida. Trata-se da continuidade de uma investigação iniciada ainda na graduação em Artes Cênicas, na Universidade federal da Bahia, abraçada por uma estrutura que me possibilitou investigações e experimentações. Lanço meu olhar sobre o percurso de uma “aventura da liberdade perigosa” (LISPECTOR, 1998, p. 17), sobre o exercício de criação na arte da cena, e é sobre isso que vou tratar nas próximas linhas. Encontro-me no ruidoso território de um processo de criação autorreferencial. Significa que me utilizei do “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) dentro de uma perspectiva de uma memória imaginativa. Ao passo que o objetivo do trabalho não é ser autobiográfico, no sentido canônico, já que não se pretende olhar retrospectivamente para os fatos. Quando o biográfico aparece, é como um dispositivo de construção cênica que pode me revelar a mim mesma em devir e ao meu interlocutor, através das nuances próprias da linguagem teatral.

Nesta experiência em particular, lido com o nebuloso tema da morte, com a perda de um amigo, e com as autotransformações que aconteceram e seguem acontecendo em mim dentro do processo de criação. A relação entre vida, morte e teatro foi a chave para duplo problema inicial: a morte se encena? Como colocar a morte em cena? Foram as minhas primeiras perguntas quando decidi iniciar o processo de criação do que viria a ser *nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho*, cuja encenação e atuação são minhas, e esse é o processo-espetáculo-objeto central de minha pesquisa. Retomo-as como uma espécie de guia dessa dissertação para reconhecer, ressignificar, e dar luz aos rastros do percurso criativo do espetáculo e das linhas de força, as motrizes, atuantes nesse árduo caminho, motivado pelo amor ao meu amigo Alexandre Coutinho, suicidado em 2013. Entre esses rastros, muito se pode incluir: memórias sobre o meu amigo, memórias e esquecimentos sobre o dia em que recebi a notícia do seu suicídio, imagens de suicídio, representações de suicídio; o *Hagakure*, o livro do samurai; outras imagens que de algum modo provocavam algum incômodo, suspiro, intuições; intuições, intuições, cartas do tarô; cartas de suicidados encontradas pelos mecanismos de busca da internet, ou em outros trabalhos acadêmicos, poemas e cartas de suicidados poetas; textos variados sobre suicídio, sociologia, psicologia, antropologia; pesquisas no *google*, escritos de Alexandre Coutinho, seu livro *Estudos do Corpo* e seu blog *Infinitas Cortinas*, suas dedicatórias para mim; conversas sobre suicídio, letras de Torquato Neto e outros escritos do poeta; e, finalmente, a proposta de ter como

suporte técnico de cena trabalhos físicos extremos, em princípio, com corda e uma espada de samurai (escolhas simbólicas que se relacionam com modos diferentes de suicídio). Com características de, e inspiração no *Work in Process*<sup>1</sup> (COHEN, 2013), a elaboração desse material se orientou não somente pela produção de signos e semânticas, próprias do labor com as linguagens, mas também pelo investimento no risco, no *aqui e agora*, no conceito de performatividade (FÉRAL, 2008), na noção de “irrupção do real” (LEHMANN, 2007) na cena contemporânea e dos chamados “teatros do real” (FERNANDES, DESGRANGES, *et al.*, 2013).

O teatro é um terreno inundado de possibilidades de transgressão entre o espaço real e os diversos espaços de ficção possíveis dentro da cena. Compreendo o teatro como um campo que necessariamente nos impõe, ou melhor, implica alguns tipos de negociações nesse jogo.

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14)

Compreendo, dessa maneira, que sempre haverá em uma performance teatral a tensão entre o real imposto, suposto ou “impostor”, e a ficcionalidade proposta, suposta ou imposta. Nesse sentido, o que me interessa é perceber como se dão as estratégias de fricção que borram as fronteiras desses espaços possíveis em *nenhuma carta* e, como é possível o acionamento da performatividade no espaço do teatral, de acordo com a ideia de *Teatro Performativo*, descrito por Josette Féral.

No que diz respeito aos procedimentos de criação, me perguntava, por exemplo, como construir a performatividade em uma cena ensaiada? Como deixar frestas para o acaso, o imprevisto previsto, o real duvidoso, que não é enganoso? Como isso se realiza em cena? E a questão do real? Qual e como o entendimento de “real” serve na elaboração de estratégias de construção dentro da cena de teatro? Atravessada por essas perguntas parti para a elaboração de *nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho*.

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que o procedimento de *work in process* com o qual trabalho está ligado a noção de *work in progress* definida por Renato Cohen. Ele afirma que “No procedimento *work in process* o texto/imagem (*storyboard*) vai ser composto a partir de emissões de vida, primeiridades, laboratórios, adaptações de textos, sinais e outras emissões que vão formar uma textualização viva.”



## JÁ QUE ESTOU VIVA, NÃO ME CUSTA ADVERTIR

O espetáculo estreou em maio de 2016 em curta temporada, no Teatro Martim Gonçalves, como parte da minha avaliação para conclusão do Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral, na Universidade Federal da Bahia. Além disso, fizemos apresentações em três festivais: no Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (FILTE), em setembro de 2016; no Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, Santa Catarina (FITUB), em junho de 2017; e no Festival Estudantil de Artes Cênicas (FESTAC), Salvador, Bahia, em dezembro, encerrando o ano de 2017, já durante o mestrado. Além dessas apresentações, participamos do Palco Sobre Rodas, iniciativa parceira do FITUB, que, com o objetivo de difusão cultural, leva os espetáculos da sua programação para cidades vizinhas a Blumenau, com pouca estrutura no que diz respeito a equipamentos culturais. E, finalmente, realizamos uma temporada independente, no Teatro Gamboa Nova, Salvador, Bahia. Desde a sua estreia, cerca de oitocentas pessoas estiveram conosco. Tenho conhecimento de, pelo menos, quatro críticas produzidas por mecanismos oficiais dos festivais citados. Sendo assim, as trocas que estabelecemos com o público, seja ele especializado, ou não, necessariamente apontam caminhos para a continuidade do trabalho e acabam dialogando também com princípios da construção do espetáculo.

A primeira advertência que faço é sobre a constatação de que nem todas as pessoas que lerão esta dissertação terão assistido ao espetáculo. E não será o meu objetivo, tarefa que já estaria fadada ao fracasso, remontá-lo através deste suporte. Aqui a narrativa assume outros contornos. Lembro-lhes que sou totalmente parcial: parto do meu ponto de vista, de quem o experimentou e o experimenta, ora de dentro, ora de fora (se é que a bidivisão é possível) e de quem toma o seu processo de criação como um objeto de pesquisa para produzir outro tipo de conteúdo.

A segunda advertência que faço se refere ao tempo e a trajetória do espetáculo *nenhuma carta*, pois a pessoa que vos escreve está transpassada por todas essas experiências e pela transitoriedade do tempo. Haverá, é fato, deslocamentos temporais inevitáveis: ora em uma escrita mais mergulhada em sensações que possivelmente a memória me trará, ora com mais afastamento que o esquecimento me proporcionará ao tratar do processo de criação do espetáculo

*nenhuma carta*. O tempo deu-me certo distanciamento e, sem qualquer juízo de valor, ofereceu-me outras possibilidades de reflexão, diferentes das primeiras impressões do processo. No entanto, o mesmo distanciamento, ao contrário do que pretendi, me fez tropeçar na tendenciosa armadilha de querer dar sentido e explicações causais para as histórias que conto. Mas é catando gravetos, fios de lã e pedrinhas, que pretendo construir a tessitura desta comunicação: como uma experiência.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

Vivemos uma atualidade em que a informação atinge seu máximo, com a difusão da internet, principalmente. Narrar, segundo Benjamin, seria permitir ao leitor uma amplitude de interpretações. Quando lidamos com a experiência, ao contrário da informação, a voz que fala deixa-se identificar através da linguagem, expõe-se, e, por isso mesmo revela, de antemão, a sua parcialidade. A escolha por essa narrativa é, acima de tudo, um posicionamento político. A *informação* limita e é o sintoma da nossa incomunicabilidade. Narrar é compartilhar. Quando falamos em narrativa, referimo-nos ao intercâmbio de experiência (BENJAMIN, 1994). E a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca e não o que se passa, o que acontece ou o que toca” (BONDÍA, 2001, p. 21). Tanto este texto, comunicação da pesquisa, quanto o espetáculo tratam disso: do desejo de compartilhamento da experiência e de um sentimento de compromisso.

O teatro é um espaço de memória e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade, ainda mais agora, num tempo midiático, em que a “liberdade” passa a aparecer idealmente como a mais completa desobrigação do indivíduo. O teatro tem a ver com a memória, da qual é justamente indissociável a ideia de algum tipo de compromisso. (LEHMANN, 2007, p. 317)

Em *nenhuma carta*, lido com a experiência do luto, da minha relação com o ato incomunicável de uma morte voluntária, e da minha saudade. Durante o espetáculo, busco um modo de trocar de “pessoa para pessoa”. Por outro lado, tenho reconhecido nessa prática o que Leonor Arfuch chama de “fenômeno de época”: a profusão de “escritas do eu” em diversos tipos de suporte: desde os gêneros

discursivos consagrados, como as autobiografias, passando por gêneros presentes na própria trama da cultura contemporânea (o amplo horizonte midiático), e, finalmente, nas ciências sociais (ARFUCH, 2010). Tal fenômeno inevitavelmente esbarra na prática teatral, com o aprofundamento de outras relações que permeiam o campo da intimidade, e suas reconfigurações entre o privado e o público.

Diante do meu apelo ao desvelar algo íntimo, que é só meu até compartilhá-lo, torná-lo público, ressalto a percepção de que o espetáculo não *fala sobre* luto, ele é, sobretudo, uma maneira de encarar a morte, com aquilo que lhe escapa no espaço da intimidade e aquilo que lhe é essencialmente de caráter público, sem esquecer que é o suicídio que está no centro da questão. Estou diante de uma tentativa de *celebração* de um tipo de morte publicamente e historicamente condenável pelas sociedades ocidentais em geral. Portanto a terceira advertência se refere ao reconhecimento de que a empresa desse espetáculo não é *falar sobre* um tema, ele é em si luto, que quer ser visto, que se faz público em sua vivência e *revivência* e, portanto, é também uma atitude política. Eu conheço pessoas que se suicidaram. Nós conhecemos? Mas não falamos disso. Esse dado não me permite ignorar o grau de interdisciplinaridade da pesquisa. Em consequência disso, contei com auxílio de leituras da antropologia, sociologia, filosofia e literatura. Desse modo, o espetáculo não pode e não deve ser observado como uma obra *acabada*: ela está em constante mutação, assim como o próprio luto vem se reconfigurando para mim. Dessa maneira, o espetáculo continua tendo fragmentos deslocados, modificados e renovados de acordo com as transformações decorrentes da própria experiência, da ordem da exigência dos sentimentos, da contingência da apresentação e da própria memória, que renova as versões dos fatos.

E, se, por acaso, parecer aos seus olhos que esta narrativa tem um tom memorialístico, preciso declarar que tem toda razão. Marcia Abujamra pergunta:

Pode-se imaginar que cada memória pessoal chame outra história e, por isso, cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto. Não seria esse um dos principais desejos do teatro, que suas obras não apenas sejam vistas, apreciadas, entendidas, mas que levem o espectador a pensar em sua própria vida, relacionando-a de maneira pessoal à vida do outro? (ABUJAMRA, 2013, p. 76)

Não sei se a participação nesse fluxo comum e vivo da experiência é realmente um dos “principais desejos” do teatro, mas é um dos principais desejos que muitos de nós, artistas-pesquisadores, trazemos no nosso fazer artístico.

Esse trabalho passa pelo esforço de criar algo que nos atravesse. A mim e a você. Bem de perto. E se perceber, por acaso, que em alguns momentos, eu me distancio de mim: certamente estarei amparada pelas leituras e diálogos que teci. Então, não se engane, ainda assim, estarei por aqui.

## 1. 2 UM PERCURSO ESTILHAÇADO

Meu modo de lidar com todo material de pesquisa que fui escolhendo e construindo para essa dissertação, para meus possíveis interlocutores, possui traços do que diz Barthes na *Aula* sobre o que chama de método da *excursão*:

Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. (BARTHES, 2003, p. 44)

Vou catando os rastros e refazendo outros à medida que a pesquisa vai caminhando. Ela mesmo se modifica e vem modificando o próprio espetáculo e a mim mesma a cada nova pedrinha catada.

No primeiro capítulo da dissertação trago a derradeira versão do texto do espetáculo que foi para a sala de ensaio. Aqui, dois dados que revelam o modo de caminhar do processo: um é que toda vez que retomo os trabalhos, sinto que algumas modificações são necessárias, e, o segundo dado é que nunca retornei às formas anteriores do roteiro. O texto está dividido em fragmentos que denomino de *estilhaços*. A ideia de *estilhaços* é uma reverberação de Torquato Neto e sua poética, de acordo com a leitura de Paulo Andrade (ANDRADE, 2002) em “Torquato Neto: uma poética de estilhaços”, ressaltando “a crise do sujeito, fragmentado, descentrado”, em se tratando de um artista antropofágico que tinha uma escrita fragmentária e experimental, cuja multiplicidade estilística é perceptível no seu único livro, publicação póstuma intitulada *Os Últimos dias de Paupéria* (NETO, 1982). O artista passeia entre a escrita jornalística, crítica, o cinema experimental, a escrita para música e poesia.

Aquela publicação, além de tudo, contém diários e cartas escritas por Torquato, dos quais tomei a liberdade de profaná-lo e utilizar alguns trechos-estilhaços para desenvolver procedimentos que possuíam como princípio a colagem e a superposição proposto pela sua poética, confundindo sua voz, com a de outros poetas suicidados, com a minha própria e a de Alexandre Coutinho no texto do espetáculo. Sintaxes são rompidas há todo momento. Estilhaços que nem sempre se sabe de onde vem, ou onde vão parar, que as vezes se metamorfoseiam em grãos, como uma poeira no olho que nos lembra dos próprios olhos, mesmo quando não podemos vê-los. Podem ser arriscados, perfurantes, ou podem ser simplesmente remontados em outras formas, outros lugares. Foi a forma possível que encontrei, ou melhor, que me sustentou para dar conta de remodelar-viver meu luto junto com o ruído do suicídio, entendendo que nesse processo de criação não havia possibilidade de dar conta da realidade dura da morte/suicídio em termos objetivos.

Afoguei-me em Virgínia Wolf e Alfonsina, sufoquei com Torquato Neto e Anne Sexton; com Sylvia Plath fui arrastada pelo ar; me intoxiquei por Florbela Espanca, Sócrates e Madame Bovary; com Maiakovski e Pedro Nava abri o meu peito; me perdi no labirinto de Mário de Sá-Carneiro; rasquei meu retrato como Dorian Gray; me atirei da janela como Deleuze e Ana Cristina César. Todos suicidados. (caderno de processo)

Para o segundo capítulo, sob o título *nenhuma carta, um caminho*, retomo as perguntas iniciais, sobre como a morte é posta em cena? Como eu, que nunca havia pensado em me suicidar, um morrer-se por ação voluntária, traria o suicídio para cena com o desejo de dar voz ao suicidado? Aqui, muitas questões permanecem suspensas, mas vivas, cumulativamente. É possível performar a morte de um “outro”? Como lidar, hoje, com o pacto silencioso que envolve o tabu do suicídio sem mitificá-lo, como acontece no caso das narrativas posteriores sobre muitos dos poetas? Era evidente para mim que não fazia parte do meu plano uma performance suicida, radical e irrepetível. Vou me apropriar do que diz Lehmann: a atriz “quer repetir o processo no dia seguinte” (LEHMANN, 2007, p. 228). Nele, percorro minhas memórias de morte e reflito sobre a ideia de domesticação da morte na contemporaneidade (SCHNAITH, 2005). Esse capítulo acaba revelando como fui percebendo, durante a trajetória entre a criação artística e a pesquisa, que algo me impulsionava a encontrar os caminhos de uma arte engajada em um processo real, no qual eu me impusesse o desafio de ser no *aqui e agora* “pro teu olho que me ouve. pra tua boca que me lê. ruído que não cessa. barulho do quase. gasto como meu vocabulário puído. ruído.” (COUTINHO,

2011, p. 42). Muito Ruído. E, em meio a esse ruído todo, cheguei a compreensão de que *nenhuma carta* é o luto proibido. O luto sobre uma morte não autorizada. O luto silencioso. O luto *in process* em uma celebração da amizade em cena. Ruídos não autorizados. O teatro sob essa perspectiva me permitiu isso. Porque, como diz Lehmann,

Ele atualiza o caráter de celebração que lhe é imanente como gênero, o caráter de uma reunião e de um acontecimento eminentemente social e mesmo político, mas também atualiza sua condição como ação inteiramente real e elabora esse caráter com recursos teatrais. (LEHMANN, 2007. p. 219)

E na lida com a memória das vivências e das mortes, minha âncora boiava leve no oceano: uma das minhas ancoragens era a ausência. A ausência presente de um amigo que sigo e me segue.

No terceiro capítulo, intitulado *O work in process em nenhuma carta: luto, memórias, leituras e reverberações contínuas*, o processo criativo é o foco central. Confesso ser o espaço mais difícil de reflexão, em que preciso negociar memórias, memórias de memórias, imaginação e, finalmente, a relação de alteridade mais difícil que pude conhecer com tudo que envolve *nenhuma carta*: “o outro” de mim, com “suas” tragédias pessoais, dores, referências, inseguranças e certezas infundadas, ou fundamentadas na fluidez da intuição. É onde o dialogismo entre os “eus” – a encenadora, a atriz-performer e a pesquisadora – se revela mais forte. É onde preciso olhar de novo para um objeto que é móvel, transitório, não somente para o desenvolvimento de uma leitura teórico-conceitual, ou estética, é o lugar em que a reflexão deve estar comprometida com sua característica de processo<sup>2</sup> e de performatividade.

*Em busca de sinais por uma genealogia do percurso da criação cênica e da pesquisa*, título do quarto capítulo, faço uma retomada geral das primeiras questões que me posicionaram onde estou agora diante da pesquisa. Primeiras leituras, a inversão do caminho do processo criativo, partindo de uma demanda

---

<sup>2</sup> Seguimos na perspectiva de quem está lidando com um processo de criação atravessado por diversas linhas de força. Segundo Cohen “A característica ontológica do *work in progress* – processualidade, pelo uso de trama leitmotiv, rastros de passagem, vicissitudes – e a especificidade dessa operação criativa – hibridização, superposição de conteúdos – fazem com que o recorte do objeto aponte a observação para desde manifestações transitórias (cenas não configuradas, laboratórios, situações cotidianas), contextos ulteriores ao contexto artístico (“cena da vida”, “cena da mídia”), até expressões híbridas, fronteiras (*performances*, manifestos, intervenções) e, finalmente, a cena teatral contemporânea (COHEN, 2013, p. 4-6).

didática para a construção de “um teatro contemporâneo”. O capítulo não tem o objetivo de aprofundar nas questões teóricas que aparecem de passagem, quase cuspidas, do mesmo modo como elas apareceram para mim enquanto iniciava meus estudos. A partir da questão sobre o que seria fazer teatro contemporâneo, acabei chegando em Agamben e quatro aspectos levantados por ele a respeito das contemporaneidades, que corresponde ao modo como conduzi o processo de criação do espetáculo e, também, conseqüentemente, ao modo de condução desta pesquisa: a *descontinuidade*, o caráter inapreensível; a dissociação entre significado e significante, e a relação particular com outros tempos. Para Agamben, a contemporaneidade não teria a ver necessariamente com o tempo cronológico, ela é o brilho das estrelas que viaja até nós e que podemos ver na escuridão, mas não podemos alcançar (AGAMBEN, 2009). Comprometida como amiga, artista, pesquisadora, exponho a trajetória do espetáculo *nenhuma carta*, desde suas motivações até as relações iniciais entre a minha prática teatral em formação na Escola de Teatro da UFBA e o processo de criação do que viria a ser *nenhuma carta*; abordo também os primeiros rastros colhidos para o desenvolvimento do espetáculo, meus primeiros experimentos.

A partir do entendimento de um real como material cênico que irrompe a cena, e que, muitas vezes, renova o espaço de ficção, no quinto capítulo desta dissertação investigo de modo breve, como um primeiro pensamento de uma pesquisa futura, como outros pesquisadores tratam o conceito de real, e verifico como algumas dessas tensões estão presentes em quatro espetáculos teatrais dos quais participei, seja como atriz, seja como iluminadora, seja como co-criadora, de 2015 a 2018. As experiências foram: o Castelo da Torre (2015), no qual atuei como atriz, espetáculo dirigido por Meran Vargen, do grupo Vilavox; Obsessiva Dantesca (2016), performance de Laís Machado, junto ao grupo de Teatro Base, cuja iluminação foi concebida por mim; Diário Rosa (2017), no qual participo como cocriadora e assino a iluminação e a direção; e, finalmente, Criança Viada (2018), solo de Vinícius Bustani, com direção de Paula Lice, no qual atuo como iluminadora. Optei por recorrer a essas outras experiências em que estive presente nos últimos anos, primeiro porque duas delas foram concomitantes ao *work in progress* de *nenhuma carta*, e as outras duas atravessaram essa pesquisa. Esses trabalhos serviram como *hirpertextos* no percurso de elaboração de *nenhuma carta*, e também me possibilitaram outros modos de

reflexão, enriquecendo-a, no meu ponto de vista. Além disso, foram experiências fundamentais que contribuíram para o desenvolvimento da minha prática teatral. A partir desses espetáculos, levanto conceitos caros a este trabalho, que se relacionam com demandas do meu percurso prático-teórico. Nesse espaço, percebo como atualmente espetáculos teatrais que têm como linguagem o trânsito nas fronteiras entre o real e a ficção têm tomado a cena. Fraturar a ficção, extrapolar a definição dessas raias, friccioná-las ou tensioná-las, tem sido frequente na arte teatral contemporânea. Para algumas vertentes dos estudos em teatro e em performance, esse é o resultado de uma aproximação do teatro contemporâneo a princípios da performance. Para Josette Feral, por exemplo, a performance e seu desejo radical de não separação entre a arte e a vida, seu desejo de inserção no real, redefiniu os parâmetros de como pensamos a arte em geral hoje, causando, no caso do teatro, uma ruptura epistemológica importante na noção de representação. Nesse sentido, reconhece-se um teatro que renova seu jogo na relação entre o teatral e o performativo, e que valoriza, na sua prática, as três operações básicas descritas por Schechner: ser e estar, fazer, e mostrar o que faz (FÉRAL, 2008). Tem-se um teatro que expõe seus mecanismos de criação, que concebe e cria terreno para a contingência, e que não a vê como falha. Espetáculos que ampliam sua relação com corpo-tempo-espaço, como escolha estética e ética, e, dentre outras coisas, que impõe a sua audiência, além do encontro com o espetacular, uma atitude especular (FÉRAL, 2015). Esse modo de fazer teatral tem recebido algumas denominações. A que vamos preferir aqui é *teatro performativo*, noção cunhada pela pesquisadora Josette Féral em contraposição à terminologia *teatro pós-dramático*, sugerida por Lehmann.

Durante grande parte da pesquisa, eu não conseguia observar que a minha busca era em torno de mim mesma. Acreditava que, enquanto pensava, elucubrava e criava com os olhos atravessados pela morte, eu estava travando encontros com um “outro” fora de mim. Com a morte do “outro”. Eu insistia em me cercar de materiais que me diziam sobre uma escolha desse “outro”, o que me contavam sobre “ele”, o que eu possuía de material filmado, gravado e escrito sobre “ele”; sobre suas dores, sobre sua decisão final que resultara em sua própria morte. Em grande parte do tempo, eu tentei percorrer o caminho impossível do “outro”. Talvez, eu estivesse buscando uma certa distância que, no meu entendimento, garantiria uma legitimidade



(não sei de quê, nem para quem) ao que eu estava produzindo. Quem sabe esse fosse um sintoma de uma espécie de domesticação da morte? Distanciando-me, eu mesma, dela em mim.

Aqui, ainda será possível perceber que me perco entre o que seria de um “outro”, ou um devaneio de um “outro” morando em mim mesma. Eu não sabia que as experiências que eu viveria, ao contrário do que imaginava, eram mais sobre mim, embora reconhecesse ser totalmente afetada por elas e é isso que espero que se reconheça no percurso dessas páginas. *nenhuma carta* é o meu limite. É onde me arrisco como um samurai que mantém a morte sempre ao seu alcance, para não ter medo, porque entende que viver é o risco.

## NENHUMA CARTA

### TEXTO-BASE

nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho

*Essa é a versão de hoje, 26 de julho de 2018. No espaço cênico rodeado por cartas impressas de poetas suicidados, muitas visões da morte, uma área circular no meio e um aparelho de presença imponente que lembra uma gangorra. Há uma espada e uma corda. O público entra. Investe-se numa atmosfera leve. Pela satisfação de poder realizar a celebração. Em cada cadeira, um pedaço de papel, que lembra uma ficha de teste, e um lápis. A equipe recebe o público com café e o acomoda. A música toca. No centro do círculo cinza rodeado pelas cartas, uma mulher, uma figura híbrida, com figurino inspirado em quimono, também cinza, com detalhes em vermelho, que se desloca para receber as pessoas. Essa sou eu.*

*Pode ser que eu cante uma canção de Torquato Neto sobre a base eletrônica que toca. Vento de Maio. Pode ser que não. Hoje eu cantei.*

Oi! você que vem de longe  
Caminhando a tanto tempo  
Que vem de vida cansada  
Carregada pelo vento  
Oi! você que vem chegando  
Vá entrando e tome assento

Oi! você que vem chegando  
Vá entrando e tome assento

desapeie dessa tristeza  
Que lhe dou de garantia  
A certeza mais segura  
Que mais dia menos dia  
No peito de todo mundo vai bater a alegria

*Recebo o público com toda felicidade por celebrar mais uma vez essa memória. A felicidade complexa. Não significa que não haja aflição. Mas, geralmente, nesse momento inicial, ela ainda está adormecida.*

## ESTILHAÇO 1: EM BUSCA DE UM SINAL

*Eu vou gradativamente ficando sozinha na luz pendente que devo acender. Segundos intermináveis de silêncio absoluto diante das pessoas...*

Quando eu comecei a elaborar esse encontro com vocês, me surpreendi com a minha falta de memória. Mas eu sentia, eu precisava lembrar? Eu preciso lembrar? me perco no tempo... eu não consigo me lembrar das datas, é tudo muito confuso.

Recentemente lembrei que quando eu era pequena, em Itabuna, interior da Bahia, e eu acreditava ser um samurai e tinha uns gaviões que nós, eu e meus amigos, costumávamos chamar de águia porque eram as maiores aves do mundo e atacavam as pessoas que passavam. E eu já havia encarado a fúria delas, em um voo rasante sobre a minha cabeça. Guardei aquele momento: a visão próxima das suas asas bem abertas, a penugem entre um branco acinzentado e preto e dourado e imensamente linda, a ave. Corri. E deu no jornal da cidade, lembro que algum vizinho do edifício ao lado do nosso mostrou, que algum departamento responsável por animais declarou que as aves atacavam porque protegiam suas crias. Numa manhã, enquanto eu brincava, correndo entre os tantos prédios e morros de pedra que ficavam atrás do edifício Turmalina onde eu e as minhas águias moravam, deparei-me com um filhotinho estatelado no chão de cimento. O chão acinzentado quase da mesma cor que o gaviãozinho.

Mas, daquela noite, a noite em que soube... até hoje, daquele dia, só consigo me lembrar que, por volta das 22h, eu recebi a ligação. Era uma amiga... Na minha memória, eu emudeci. Mas, na verdade, eu soube depois que houve um grito: um “não!”, imediato, alto, forte... caí no chão... me lembro de ficar perdida por alguns segundos e de depois tentar encenar certa tranquilidade... impossível.

*Apago o interruptor – caminho para a gangorra*

Quando ele apagou a luz (*volta a luz*), eu ainda não estava pronta. No meu quarto, naquele instante, a terra parecia estar desabitada. Eu não conhecia tamanho silêncio.

*black... caminha para o outro lado*

Eu queria que se abrisse um buraco no chão que pudesse me amparar. (*luz... do outro lado da gangorra*) Eu acho que ainda não estou pronta. Mas, de algum modo, a nossa música

*lembro da música...*

## ESTILHAÇO 2: O VÔO DE LARISSA LACERDA E ALEXANDRE COUTINHO

Tento não adormecer meu sono  
Para não escapulir dos sonhos  
Que em meus escuros olhos  
Desenham uma imensidão de vida

*Tento asas na gangorra.*

essa música flui de novo até mim e consigo sentir a canção que tocava nas noites em que nos encontrávamos. Imaginem só. Um rádio a tocar e a gente ficava doido. Eu gostava e dançava! A música derrama-se nos sentidos e de modo engraçado a música vê mais do que eu. (*BLACK*)

(*volta luz*) Quero dizer, lembra-se melhor. Eu esqueci todo o resto.  
E a canção é que se lembra melhor do que eu

*sobe no brinquedo e canta:*

Tento então sobrevoar sacadas  
Arranhar céus com as minhas unhas secas  
Satisfazer anseios, descosturar do peito correntes

e no íntimo se faz a inevitável desordem  
 das costas escorre o gosto das asas ainda expostas  
 e o vento que canta o medo  
 hoje não me encanta mais  
 não mais

Toda noite essa música flui de novo até mim.

Eu venho aqui, tento dançar neste círculo, mas ainda temo. O que aconteceu? que eu perdi?

- E você? Vai sem mim, então?

*Toca a trilha do LOUCO BASE + LOUCO 1*

### ESTILHAÇO 3: LOUCURA

*em cima da gangorra.*

*(texto editado entre escritos de Torquato Neto e outras inserções)*

Hoje, agora, estou fazendo tempo enquanto os remédios fazem efeito e eu vou dormir. Esse sanatório é diferente de outros por onde andei – talvez seja o único que possa me dar condições de não procurar mais o fim da minha vida. Preciso muito explicar ao médico tudo o que é necessário. Se eu não escapar dessa vez, estou absolutamente certo de que jamais conseguirei escapar de outra. Não tenho vontade de viver, mas quero. Não sei porque continuar, mas quero.

Hoje é sábado, amanhã é domingo e depois segunda etc.

Deus está solto. Posso reconhecê-lo em seus disfarces e vou ao seu encontro como – exatamente – sei que vou morrer.

La fora, os piores dias são todos. Principalmente quando me custam vinte e quatro horas de medo, de solidão e monólogos. Por isso é difícil participar da contagem regressiva e esperar por domingo, segunda e terça etc.:

Pela primeira vez estou sentindo o que pode ser de fato uma prisão. Aqui, as portas que dão para as duas saídas existentes estão trancadas e há uma pequena grade em cada uma delas que dá para as outras galerias. Depois delas, uma espécie

de liberdade. Somos 36 homens aqui dentro. 36 malucos, 36 marginais. De qualquer modo, esperamos a cura no sanatório como a sociedade espera que os bandidões das cadeias se regenerem. Aqui o carcereiro é chamado de plantonista.

A comida que é péssima. Mas a melhor sensação daqui de dentro é reconquistar inteiramente o meu anonimato com meus pares de hospício. Posso gritar: meu nome é Torquato Neto! Do outro lado uma voz sem dentes dirá: o meu nome é Vitalino. Chega! Chamem-me pelo meu nome! Abaixo a psiquiatria dos salões e hospícios! A psiquiatria é repressiva. Parece brincadeira e também é: se quiser grilo, tem. Se quiser samba, faça. Se quiser culpa, curta. Mas assim: abaixo a psiquiatria! Leiam Artaud!

A prisão é um refúgio. E a morte... Todo dia é dia dela... Todo dia é dia D. Mas é preciso não morrer por enquanto. E não me sigam que eu não sou novela.

Agora o sono é chegado e devemos aproveitá-lo, já que o melhor da vida ainda está adormecido.

Ah! Não esqueça de mim, não me esqueça, não se esqueça, não desapareça. Deixe que eu conto: três, dois, um...

#### ESTILHAÇO 4: CONTEXTUALIZAÇÃO – O TEMPO E O MUNDO EM 2013

*Volto ao presente momento. Hora de girar o tempo, girar o ponteiro e localizar as horas.*

Mas o que aconteceu em 2013?

- 27 de janeiro - o trágico incêndio da boate Kiss.
- 18 de fevereiro - o papa Bento XVI renuncia.
- 20 de fevereiro - Na Bolívia, um torcedor de 14 anos morre após ser atingido por um sinalizador vindo da torcida do Corinthians.
- 5 de março - Morre de câncer o presidente da Venezuela, Hugo Chávez.
- 7 de março - o Pastor Marco Feliciano é eleito presidente da Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados.
- 13 de março - o papa Francisco torna-se o primeiro homem latino americano a assumir o mais alto cargo da Igreja Católica.

- 19 de março – o governo de Dilma Rousseff teve aprovação: de 63% dos brasileiros com aprovação pessoal de 79%.

- 8 de abril - a presidenta sanciona a ampliação dos direitos das empregadas domésticas.

- 14 de maio - o Conselho Nacional de Justiça (CNJ) aprova uma resolução que obriga todos os cartórios do país a celebrarem casamentos entre pessoas do mesmo sexo.

- 20 de junho - mais de 1 milhão de pessoas saem às ruas naqueles primeiros protestos no Brasil;

- 14 de maio - o Conselho Nacional de Justiça (CNJ) aprova uma resolução que obriga todos os cartórios do país a celebrarem casamentos entre pessoas do mesmo sexo.

- 20 de junho - mais de 1 milhão de pessoas saem às ruas naqueles primeiros protestos no Brasil;

- ainda em 2013, a presidenta sanciona a lei que destina 75% dos royalties do petróleo e 50% do Fundo Social do Pré-Sal para a educação.

- Lança o programa Mais Médicos

- A lei que garante atendimento obrigatório e imediato pelo SUS a vítimas de estupro, incluindo a oferta da pílula do dia seguinte,

- Em 24 de junho – a presidenta propõe plebiscito popular para dar início à reforma política.

- 30 de junho - golpe de estado no Egito e, o Brasil - campeão da Copa das Confederações;

- 8 de agosto - no Brasil, venda de smartphones supera a de celulares.

- 11 de setembro - a presidenta sanciona a lei que destina 75% dos royalties do petróleo e 50% do Fundo Social do Pré-Sal para a educação. - Em outubro o Mais Médicos. – antes, sanciona lei que acaba com exigência de idoneidade cadastral para o FIES; também a lei que garante atendimento obrigatório e imediato pelo SUS a vítimas de estupro, incluindo a oferta da pílula do dia seguinte,

- 7 de novembro - o Tufão Kayan nas Filipinas.

- 5 de dezembro - A morte do prêmio Nobel da Paz, o sul-africano Nelson Mandela;

- 10 de dezembro - Uruguai aprova lei para venda de maconha.

- 30 de Dezembro – Dilma, em pronunciamento oficial, diz que uma guerra psicológica pode trazer sérios danos a economia.

Informações encontradas no Google, é claro.

## ESTILHAÇO 5: TESTE

- é recomendado para pessoas de ambos os sexos e maiores de 18 anos.
- as seguintes perguntas são sobre como você tem se sentido.
- é importante que você seja sincero nas suas respostas.

1. Você faz as coisas devagar?
2. É difícil para você se concentrar na leitura?
3. Tem tido dificuldade em tomar decisões?
4. Perdeu o interesse em aspectos da vida que costumavam ser importantes para você?
5. Está agitado e fica irritado?
6. Sente-se cansado?
7. Sem tentar dieta, perdeu ou adquiriu peso?
8. Toma qualquer medicação regularmente, como aspirina ou pílulas para dormir?
9. Sente que é uma má pessoa que merece ser punida.
10. Já se sentiu sem valor, ou inútil? Fracassado(a), com desejo de se deitar na cama e desistir de tudo mais?
11. Seu sono está perturbado, tem dormido pouco, insônia, ou sono excessivo ou sono com muitas interrupções?
12. Você já sentiu que poderia ter perdido o controle sobre si mesmo(a)?
13. Você está separado(a), divorciado(a) ou viúvo(a)?
14. Alguma vez você já pensou na sua própria morte?
15. Você acredita que a sua vida não faz sentido?

Minha vida faz sentido? *Pergunto ao tarô e abre o jogo de cartas. E as lê.*

Este teste teria a função de avaliar se você é um potencial suicida:



Segundo este teste, caso a maioria de suas respostas seja “sim”, você é considerado do Grupo de RISCO. E deveria procurar um profissional capacitado.

Este teste também foi achado pelo Google.

Mas o ano de 2013, para além de todos aqueles fatos, me marcou muito. 21 de abril. Eu recebi a ligação de uma amiga. Era tarde.

Ele sempre me dizia: “Vou antes dos 35!” e eu respondia: Deixe de ser besta, menino! Você tá maluco?!”

Em outra cidade. Era tarde. Nenhuma carta, explicação... Era um rapaz de 30 anos. Arranjou um jeitinho pra viver e logo depois não deu certo. Não deu certo? Para bom entendedor, meia palavra basta. Basta?

Véspera do aniversário da minha mãe.

O trem do sertão passou no dia 21 de abril de 2013. Dia de Tiradentes. O trem nem apitou... passou calado.

Será na renúncia que se ama mais intensamente a vida? Será que a renúncia é uma denúncia? Era noite em mim.

## INTERRUPÇÃO PARA UM PAI NOSSO AUSENTE

*limpo as mãos com álcool-gel, limpo as do parceiro que trouxe para o centro para dividir a mesa comigo.*

(Conselhos a um filho - Montparnasse - Ernest Hemingway)

Pai nosso que nunca mate  
 Nunca confie em ninguém,  
 Nunca assine um contrato,  
 Nem se case com muitas mulheres,  
 Não coce sua urticária.  
 Assim na terra como no céu  
 Sempre cubra o vaso com papel,  
 Jingle bells  
 Nunca use roupa curta  
 Nunca saia do armário

Não acredite em guerras  
 Mantenha-se limpo e arrumado  
 Nunca pague um chantagista,  
 Nunca, nunca, nunca e sempre nos deixes cair em tentação  
 Leve uma vida limpa e saudável  
 E se junte a eles no céu.

*Repartimos e comemos o pão. Depois distribuímos para os outros na roda.*

Nunca há suicídios de pessoas que conhecemos,  
 Suicídios que deram certo;  
 Um garoto chinês se mata e morto fica  
 (e continuam colocando a sua correspondência na caixa postal)  
 Uma garota norueguesa se mata e morta fica  
 (e continuam colocando a sua correspondência na caixa postal)  
 Uma modelo é encontrada morta no hotel, sozinha na cama e morta fica  
 (e continuam colocando a sua correspondência na caixa postal) (e  
 continuam a postar no seu mural do facebook como quem faz uma visita e leva flores)  
 Azeite de Oliva, clara de ovos, mostarda e água, espuma de sabão e sonda  
 estomacal salvam pessoas que conhecemos?

## ESTILHAÇO 6: SUICÍDIO PELA FILOSOFIA

Na Grécia, a Antiga, o Estado tinha o poder para vetar ou autorizar um suicídio. E também de induzi-lo como pena por algum crime. Sócrates e Sêneca, por exemplo, foram levados a se envenenar... por um crime?

- Segundo Nietzsche, o suicídio é "... admitir a morte no tempo certo e com liberdade..."

Schopenhauer declara ser "... a positividade máxima da vontade humana."

- Goethe foi acusado por um bispo de ter induzido jovens ao suicídio através do seu livro "os sofrimentos do jovem Werther", uma obra, segundo o clérigo, imoral. O escritor alemão que define o suicídio como "... um ato próprio da natureza humana que, em cada época, precisa ser repensado.", respondeu as acusações ao bispo:

– Deveria falar assim dos poderosos da terra que com um traço de sua pena mandam milhares de pessoas a guerra, onde se matam e se trucidam, enquanto a própria igreja agradece aos céus por isso.

Pega a espada e começa a dança

No Japão, também na China e na Índia, era comum que o enterro dos chefes dos clãs acontecesse junto ao enterro compulsório dos seus parentes e servos; no século V, a morte dos parentes foi substituída pela guarda de estátuas, apesar de o acompanhamento voluntário na morte ter sido mantido.

O suicídio possuía o caráter nobre na antiguidade japonesa. O Seppuku, mais conhecido como *harakiri* (corte no hara, no ventre), era um suicídio cerimonial, e tinha o sentido de superação do medo da morte, com isso, o samurai vencida o grande enigma da humanidade. O xintoísmo, religião oficial japonesa, não traz o estigma do pecado atrelado ao ato de suicidar-se.

Num episódio do *Mahabharata*, livro de fundação do Hinduísmo, um rei tenta entender a morte de um dos seus maiores líderes e principal guerreiro do seu exército: Drona. O rei questiona o mensageiro que traz a notícia:

- Como pode Drona ter morrido? O poderoso Drona percorria o exército como um círculo de fogo. Era extraordinário, parecia uma cidade percorrendo os céus. Veloz e hábil, fazia nuvem com suas flechas, escurecia o dia e fazia chover nos seus inimigos. Chamuscava o mundo como o próprio Sol. Era invencível. Sabendo da morte daquele herói, eu não posso afastar minha dor. Certamente, meu coração, duro como é, é feito de pedra, já que ele não se parte em cem pedaços embora eu tenha sabido da morte de Drona. Como ele poderia ser levado pela Morte? Eu não posso tolerar a derrota de Drona, assim como não suportaria a secagem completa do oceano.

E seu mensageiro esclarece o acontecimento:

– Bhima, o nosso inimigo, enganou Drona:

– Por que tu, Drona, não te sentes envergonhado? Enquanto lutas por riquezas e por ocupações em nome de outrem, o teu filho jaz! Morto aqui, nas tuas costas, neste mesmo campo de batalha!

– Nosso guerreiro, então, confiando na nobreza e na retidão de seu oponente, recusou-se a olhar para trás para obter a confirmação ocular da morte do seu filho. Pôs de lado seu arco e nos disse:

– Se esforcem cuidadosamente em batalha. Não deixem nenhum prejuízo acontecer a vocês! Em relação a mim mesmo, eu ponho de lado minhas armas.'

– Dedicou-se ao Yoga, dissipando seus temores, em um estado supremamente tranquilo. Vendo aquela oportunidade, nosso inimigo, reuniu toda energia, pegou uma espada, e avançou rapidamente. Drona teve seu corpo mutilado e banhado em sangue. E suas armas de lado. Quando Drona caminhou assim para o céu, nós vimos que havia dois sóis no firmamento. O céu inteiro estava em chamas. Perdemos a batalha.

Com resiliência diante dos fatos, pronunciou o Rei:

– Quando aquele poderoso guerreiro foi derrubado e agora jaz sobre o solo, como o próprio Sol caído, os seus quase caíram também como árvores incapazes de suportar o vento da montanha. Eu irei, no entanto, agora, proteger, como aquele de grande alma fez, essa hoste desamparada de aparência triste. Que essa responsabilidade agora recaia sobre mim. Eu vejo que esse universo é transitório. E já que aquele principal dos heróis foi morto em batalha, por que eu então nutriria algum medo da batalha?

## ESTILHAÇO 7: INDO PRO JOGO OU QUANDO NÃO SE SABE MAIS O QUE FAZER

(texto colagem de trechos de escritos de Torquato Neto e Alexandre Coutinho e meus)

Ver ou viver?

eu provoço, invoco e me coloco no meio do redemoinho  
 reatralizo o desejo/ invento mil máscaras/ mesmo esfaceladas  
 para forçar um diálogo com teu corpo

Quando eu era pequena, lá no interior da Bahia, e eu acreditava ser um samurai e tinha uns gaviões que nós, eu e meus amigos, costumávamos chamar de águia porque eram as maiores aves do mundo e atacavam as pessoas que passavam e me deparei com um filhotinho estatelado no chão de cimento.

E eu digo! já fui mais que esta sombra  
 Deus é fome!

let's play that

## ESTILHAÇO 8: VONTADE DE MORTE DO SUICIDADO

Um recorte no meu bolso, escrito ontem cedo: “quando uma pessoa se decide morrer, decide, necessariamente, assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro. É difícil explicar tudo. É chato, e isso é que é mais duro: ser nojento com as pessoas a quem se quer mais bem no mundo.” O recorte acaba aí.

Três da manhã, calor, mosquitos, insônia... Mais um dia... ouve? Não sei muito bem se é o diabo que está a dar um passeio ou se são vassouras raspando paralelepípedos. *ouve o galo encerrar o canto* três e trinta. - *fecho as janelas* - É este o fardo das cidades pequenas, dos trabalhos carregados de função moral e da idade que não pode ser mais evitada.

Que dizer de morrer por uma grande causa? Uma causa nobre... Mas a democracia não precisa de “causas nobres”. Me aterroriza pensar em morrer de doença. Talvez tenha nascido na época errada. Ifigênia, em Áulis, decidiu cumprir seu dever de morrer-se pela Grécia na guerra contra Tróia. Por que guerra eu morrerei?

Se rezo, penso no papa e se penso no papa, penso em carnaval. *sorriso* - alegoria decadente. Não vou à igreja. O deus que não sou, pensa: a renúncia é uma denúncia. Que assim seja. O mundo, em desagregação constante não precisa mais de instituições caducas. O que nada tem a ver com espiritualidade e poesia, certo é que o mundo e o homem sem espiritualidade são mais pobres. E uma coisa é clara: da tríade, o filho nós matamos, o pai sempre foi ausente e o espírito santo tenta capengamente se esquivar de tentativas constantes de corrompê-lo.

Sabe o que acontece? quando mais no céu eu vou sonhando, E quando mais no alto ando voando, Acordo do meu sonho... E não sou nada!...

A vida, minha mãe, há de ser mais que isso, esse caminhar para Deus com tanta tristeza digna. Há de ser mais que mentira e traição. Mais que homens espiando fechaduras. Há de ser o canto de Elis iluminando salas e os anos das crianças, um jardim de tulipas, o sono sem culpa. Há de ser o carinho que não fere, não mata e não estupra. Há de ser caqui desmanchando na boca e o pássaro que volta pousando na porta. Há de ser a saudade boa das coisas idas e a garoa noturna que traz falenas, o

cheiro terroso das ruas da chuva que tanto demora. A vida, minha mãe, há de ser o simples sorriso que aflora. Mais que esta luminosidade de treva que nos encobre agora.

- Ifigênia, minha filha, vais sem mim, então?

*Canta enquanto se despe do samurai*

(Mamãe coragem – Caetano Veloso e Torquato Neto)

Mamãe, mamãe, não chore

A vida é assim mesmo

Eu fui embora

Mamãe, mamãe, não chore

Eu nunca mais vou voltar por aí

Mamãe, mamãe, não chore

A vida é assim mesmo

Eu quero mesmo é isto aqui

Pegue uns panos pra lavar

Leia um romance

Veja as contas do mercado

Pague as prestações

Seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore

Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz

Mamãe, seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore

Não chore nunca mais, não adianta

Eu tenho um beijo preso na garganta

Eu tenho um jeito de quem não se espanta

(Braço de ouro vale 10 milhões)

Eu tenho corações fora peito

Mamãe, não chore

Não tem jeito

*Imagem da morte, imaginário coletivo.*

*Aquela figura desfaz os nós e desata as cordas.*

(Oh Deus vos salve esta Casa Santa – Torquato Neto e Caetano Veloso)

Um bom menino perdeu-se um dia  
 Entre a cozinha e o corredor  
 O pai deu ordem a toda família  
 Que o procurasse e ninguém achou  
 A mãe deu ordem a toda polícia  
 Que o perseguisse e ninguém achou  
 Ó deus vos salve esta casa santa  
 Onde a gente janta com nossos pais  
 Ó deus vos salve essa mesa farta  
 Feijão verdura ternura e paz

(Comumente é assim - Vladimir Maiakovski)

Cada um ao nascer traz sua dose de amor,  
 mas os empregos, o dinheiro,  
 tudo isso,  
 nos resseca o solo do coração.

Sobre o coração levamos o corpo, sobre o corpo a camisa, mas isto é pouco.

Alguém imbecilmente inventou os punhos e sobre os peitos fez correr o amido de engomar.

Quando velhos se arrependem. A mulher se pinta. O homem faz ginástica  
 Mas é tarde. A pele enche-se de rugas. O amor floresce, floresce, e depois desfolha.

*canta*

Ó deus vos salve esta casa santa

Onde a gente janta com nossos pais  
 Ó deus vos salve essa mesa farta  
 Feijão verdura ternura e paz

## O MEU POETA E SUICÍDIOS QUE DERAM CERTO

Quando eu era pequena, lá no interior da Bahia, e eu acreditava ser um samurai, sem meu amigo, Juntei pedrinhas o suficiente para formar um círculo em torno dele, o animalzinho estatelado no chão de cimento, consegui dois gravetos miúdos e capim e fiz uma cruz, meditei como samurai e encerrei a cerimônia. Batizei o lugar como “O Pico da Águia” e ele se tornou meu. Ali fiquei tentando imaginar o porque do filhotinho ter caído do alto do seu ninho, do terraço do prédio, se ele tinha asas e podia voar.

*Pega “Água Viva” e lê a dedicatória.*

“Lari, tudo é instante, sorriso de agora, o fecundo escape da existência e o profundo mergulho nela. Nos conhecemos num instante, cantamos noutro. Hoje é teu instante. Aproveite-o e deixe-o ir também, porque amanhã virá outro e depois outro. Depois outro instante seu.

Do sempre seu, (...)”

14.09.2006

Saudade do café na caneca sempre que eu ia pra casa dele... da gente cantando junto, escrevendo, compondo... descobrindo nossas sexualidades enviesadas... David Bowie, Michael Jackson, Radiohead, Bjork, Hilda Hilst, Monica Salmaso... coisas que ganhei dele. E amor. Aos 20, tudo é muito urgente. Aos 20 e poucos, a gente tinha a certeza de que não ia dar tempo. De que não ia dar certo. Éramos dois angustiados.

Ele virou nuvem.

Sim. Eu conheço suicídios que deram certo. E parece que não falamos de suicídio porque há um pacto silencioso que diz que notícias de suicídio levam a mais suicídios...



Antes de se suicidar, o escritor japonês, Mishima, escreveu: “A vida humana é finita, mas eu gostaria de viver para sempre”

*Pega outro livro e lê a dedicatória*

“Lari,  
Estes estudos do corpo,  
Por mais estranhos que pareçam,  
São poemas de amor!  
Te amo!”  
25.08.2011

Aqui celebro Alexandre Coutinho, o sempre meu, o meu amigo, o meu poeta.

*Pega o disco de Elis, vai até a vitrola, coloca o disco com Gracias a la vida para tocar. A música toca.*

(Edição de Toadas pra meu irmão – Pedro Nava)

Meu pensamento voando nesta noite fina, assim, vai fugindo da cidade, desgarra sertão afora pra vigiar bem de perto o doce sono sossegado dum menino calado!

Te beijo de leve nos olhos, te beijo de leve na face, te beijo o cabelo inteirinho... te beijo no coração...

menino sossegado dorme teu sono calado...

Dorme teu sono... E me perdoa, se eu não posso cantar cantos mansos pro teu sono!

Quem me dera, mas não posso!

Pois na noite da cidade, Só de pensar no teu sono, as veias ficaram doendo, corpo todo sem jeito,

fiquei esquisita, palavra!

Coração no peito calado... Que dor nos nervos senti de não ter voz pra falar (o coração no peito calado), de não ter choro pra chorar, de palavra não achar.

Te beijo de leve nos olhos, te beijo de leve na face, Te beijo o cabelo  
inteirinho,

te beijo no coração...

Descansa na noite mansa

descansa...

*esse é o meu poema pra você*

*canta – junto com Elis – gracias a La vida.*

## NENHUMA CARTA, UM CAMINHO



Figura 1 - Fotografia do abraço: eu e a mãe de Alexandre *nenhuma carta*.  
(Foto: Diney Araujo; arquivo pessoal)

Porque a vida, minha mãe, há de ser mais que isso, esse caminhar para Deus com tanta tristeza digna. Essa fina desesperança que compõe a lida. Há de ser mais que mentira e traição, mais que os outros espiando fechaduras. Há de ser mais que um gozo desprovido de ternura, mais que a morte que nos nutre de força e amargura. Há de ser o canto de Elis iluminando salas e os anos das crianças, um jardim de tulipas, o sono sem culpa. Há de ser o carinho que não fere, não mata e não estupra. Há de ser caqui desmanchando na boca e o pássaro que volta pousando na porta. Há de ser a saudade boa das coisas idas e a garoa noturna que traz falenas, o cheiro terroso das ruas da chuva que tanto demora. Porque a vida, minha mãe, há de ser o simples sorriso que aflora, mais que a velhice que nos enfraquece e nos devora. Mais que esta luminosidade de treva que nos encobre agora.  
(Alexandre Coutinho)

Um sussurro de mãe ao pé do ouvido:

- Obrigada por tanto amor, ela.

Era estreia e eu estava morrendo de medo. Lorena, minha amiga querida que segurava minha mão me disse ansiosa e carinhosamente: “a família de Alexandre vem hoje, Lari. A mãe dele também.” Meu coração parecia que ia explodir de medo. Durante o processo, vivi momentos de apreensão que se relacionavam com a dimensão moral que se atribui ao suicídio. Eu ia mexer nisso. Eu ia falar de suicídio de modo endereçado.

E aquele sussurro... uma explosão. Ela me agradeceu. Tanto amor...

... *nenhuma carta*: escrito em letras minúsculas. Um pronome indefinido investindo sobre um substantivo. “nenhuma” tem valor negativo, nos declara uma ausência de saída. Poderia ser “alguma carta”? Mas o indefinido “alguma” anteposto ao nome nos daria um valor positivo e estamos tratando de ausências. Por outro lado, sendo “carta alguma”, talvez fosse impossível encontrar qualquer sinal de presença. Posposto ao nome, o pronome “alguma” assume uma negação ainda mais forte do que aquele que somente nega indefinidamente: “nenhuma” (CUNHA e CINTRA, 2001, p. 360). No nosso caso, se ainda não há, é preciso procurar. Procurar um sinal, um recado, uma memória endereçada. Uma conversa íntima. A carta é símbolo e fato: é aquilo que depois de encaminhado passa a ser dos dois: de quem recebe e de quem encaminhou. Uma carta. Depois de postada, a carta “torna-se fisicamente propriedade do destinatário”, entretanto, “a carta continua sendo, intelectual e moralmente, propriedade de seu autor” (LEJEUNE, 2014, p. 293-294). E sendo dos dois, a intimidade, a carta insinua confidências e é, ainda, documento de memória. Mas não temos nenhuma carta, então inventamos memória?

## BREVES REFLEXÕES SOBRE MORTE

Nesse tópico abordarei reflexões que permearam e permeiam meu imaginário e que apontam rastros das minhas opções cênicas. Alguns pensamentos imediatos: o protagonista é ausente. a morte banalizada. rituais de morte. o silêncio e os discursos sobre o suicídio são, em geral, moralizantes. tabu é o invólucro do suicídio. tabu é engenharia para os silenciamentos. Luto é íntimo, mas é também uma resposta à sociedade. Há espaço de luto para o suicídio?

A procura das cenas de morte, inicialmente me deparei com o campo da representação, na perspectiva metafórica. Passeando pela história e pela filosofia, percebi que o *logos* ocidental é povoado por cenas clássicas de morte: a *via crucis* de Jesus, a morte de Sêneca e a cena da morte de Sócrates, por exemplo, são representações fundantes da percepção humana ocidental sobre a existência e inferem sobre um tipo de relação com a ideia de morte (SCHNAITH, 2005). Lembremo-nos das tragédias, gregas e elisabetanas, com seus desfechos fatais, com guerras em que o tilintar das espadas era precedido por uma torrente de palavras. Se

até o século XIX, havia certa familiaridade com a morte, cenas em que a comunidade ficava ao redor do moribundo, com o próprio conduzindo sua entrega ao destino, fazendo uma espécie de testamento oral, domesticando-a de perto, entregando-se e garantindo uma suposta imortalidade da alma, seja nas palavras, na memória, seja na vida pós-morte; por outro lado, embora os ritos fúnebres, cortejos de enterro e vestimentas específicas estivessem fortemente presentes no século XIX, todo esse movimento sinaliza, pelo contrário, o princípio da falta de familiaridade com a morte. O morto não mais conduz seu caminho de entrega ao destino, os testamentos são juridicizados, conhecidos e reconhecidos sem a sua presença, restringida por uma série de fatores (AIRÈS, 2012). Com a tecnicização moderna, a morte torna-se longínqua, restrita a lugares específicos como hospitais, cemitérios, funerárias, ou, como acontece já no século XX com as grandes guerras, é efetivada em massa, e as cenas são banalizadas pela massificação de corpos sem rosto.

Nessa busca genérica pelas cenas da morte, no que se refere a prática, a situação teatral, o teatro nos impõe seu duplo jogo entre representação e realidade. Há, por exemplo, relatos de *representações* da Paixão de Cristo, na Idade Média, cujo Jesus podia não ir até o fim pois o “ator” que o “interpretava” não suportava a tortura durante o percurso, chegando, em alguns casos, à morte (FISCHER-LICHTE, 2013). Érika Fischer-Lichte (Idem, 2014), na introdução aos *Theatre and Performances Studies*, pergunta-se sobre o que se pode definir como conceito de teatro, depois de detectar a radical diferença entre quatro relatos de “cena” que compartilham o tema da morte, em séculos diferentes. O primeiro, do século XVIII, é um convite a uma dissecação pública de dois corpos, feito à alta sociedade de Frankfurt, que aconteceria em um lugar chamado “Anatomical Teatre”. Outro relato, do século XIX, feito por um ator, retrata a atuação da morte de uma personagem, no palco. O terceiro, do século XX, trata-se de um artista que coloca sua própria enfermidade na galeria. E o último relato, do século XXI, é de uma produção de um espaço ficcional em que uma não-atriz em estado terminal, com dificuldades de comunicação, tenta estabelecer um diálogo com os espectadores. Lembro-me também da passagem por Salvador, da atriz Maria Alice Vergueiro, aos 82 anos, encenando em *Why the Horse*, seu próprio velório. Aquilo me intrigou muito. E naquela ocasião, tivemos, dentro da universidade, no Teatro Martim Gonçalves, um encontro que, para mim, que estava *in progress* foi primoroso.

Data: 17/03/2016

Anotações: Assistindo a conversa com Maria Alice Vergueiro.

O que significa a morte de uma pessoa? De um nome?

Mulher – atriz – diretora – horizontalidade

Ela pode fazer o velório. Ela está viva.

Qualquer um pode sair daqui e morrer. E ela viva. Tão viva.

Ela, seu corpo envelhecido, limitado, mas vivo, encerrado em um caixão. A mulher encenando seu velório, uma escolha viva. Genial. Um nome. Uma pessoa... o teatro e suas possibilidades de transgressões.

No Brasil, no ano de 2016, ano de estreia de *nenhuma carta*, instaurou-se uma grande crise política, agravada principalmente com a deposição da presidenta Dilma Rousseff. Viu-se espalhar pelas mídias enunciados violentos que enfatizavam, dentre outros absurdos violentos, o desejo da morte da presidenta. Em 2017, outra avalanche de ataques que verbalizavam o desejo da morte da ex-primeira dama, Marisa Letícia Lula da Silva, quando foi noticiado que ela estaria hospitalizada. Quando seu falecimento foi anunciado, notícias falsas de que sua morte havia sido uma fraude, afirmando, por exemplo, que ela fora vítima de assassinato como queima de arquivo, passaram a circular pelos aparelhos eletrônicos e pelas cabeças infames de muitos brasileiros. Em 2018, após declarada a intervenção federal, militar, com o suposto propósito de combate ao crime, no Rio de Janeiro, a vereadora Marielle Franco, então relatora da comissão que fiscalizaria a intervenção, foi vítima de um assassinato com fortes suspeitas de execução política. Mais uma vez, junto com a comoção nacional em torno desse grave acontecimento, surgiram muitas notícias falsas com o objetivo de difamar a vereadora e minimizar a comoção em torno da sua morte, muitas vezes carimbadas com as frases: “bem-feito”, ou “menos um”. São indícios de que vivemos em tempos de banalização da morte. Todos os dias, são noticiados nas diversas mídias, diversos tipos de mortes: seja por acidente, por crime, por doença etc. A morte também foi incorporada pela dinâmica da informação, sobre a qual falei anteriormente. A morte se tornou um terreno vazio e inóspito. Talvez seja preciso concordar com a já célebre declaração de Umberto Eco que disse que a internet não só deu voz a uma legião de imbecis, como deu status de “verdade” aos seus absurdos, cuja quantidade de *likes*, ou de *seguidores* de suas páginas é suficiente para que um *avatar* tenha mais ou menos crédito. O excesso de informações

inférteis mortifica a possibilidade de reflexão, de ação ou de reação, e nos afasta da experiência.

A morte, a atitude diante da morte e dos mortos etc., sempre foi tema presente em diversos gêneros discursivos, desde escritos religiosos, filosóficos, antropológicos, na história, na psicologia e, inclusive, na literatura, e na arte. A filósofa argentina Nelly Schnaith (SCHNAITH, 2005) ressalta algumas narrativas emblemáticas para discutir o paradoxo da representação atual da morte no Ocidente. Questiona se, diante do novo horizonte de banalização da morte, ainda valem as antigas representações estabilizadas pela cultura ocidental. Ela diz que convivemos com a morte, mas temos a tendência de tentar domesticá-la. Quando não a enfeitamos, a vestimos com a possibilidade de uma suposta “outra vida”, ou nos apartamos da ideia individual do “eu vou morrer”, a despeito da morte de outrem. Na tradição, Sócrates no Fédon bebe a cicuta e, lentamente, com tranquilidade, vai sentindo a morte o dominar, rodeado dos seus, quando, na verdade, os efeitos daquele veneno não são nem um pouco suaves, o que impossibilitaria tamanha tranquilidade. Jesus Cristo ensina aos cristãos a recorrer ao “pai”, ao que habita outro mundo e vive a promessa da ressurreição. A filósofa aponta também para a tecnicização da morte no século XX, que se tornou um fenômeno massivo e impossível de ser representado. A morte coletiva que só precisa de um acionamento de botão, um gatilho, para se efetivar. Mortes à distância, acompanhadas pelas imagens das câmeras: mortes de guerras. Constrói-se um inimigo sem rosto, uma tragédia sem heróis, e, nesse contexto, “a representação já não encontra uma forma verossímil” (Idem. Tradução minha, p.49). Dentro do anonimato geral, não há a possibilidade de identificação. Segundo a autora, saímos do plano da identificação do herói através do excesso atual das tragédias massivas, postas em cena pelas coberturas mediáticas que acabam por gerar o oposto, um sentimento de desidentificação: “a perda da identidade, a anulação da pessoa, do valor individual (Idem. Tradução minha, p.63)”. A negação ao luto, e o anestesiamiento ante a experiência da morte poderia ser, também, um sintoma de desejo de imortalidade? Parece que Schnaith, ao observar o extremo da vida, a morte, afirma, em sua tese, a impossibilidade da representação.

¿Como darle forma a la muerte en una cultura occidental que escamotea su presencia o extralimita su potencia más allá de lo representable? Todo esto,

para colmo, ¿em contradicción con un paisaje mediático? Que prodiga a la exhibición de la muerte y la violencia hasta el hartazgo, hasta volverla anestésica por exceso. (Idem, p.46)<sup>3</sup>

Em um conjunto de quatro ensaios sobre *A História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos Nossos Dias*, o historiador francês Philippe Ariès (ARIÈS, 2012) também fala de um percurso de domesticação da morte. Através de “as atitudes diante da morte”, o autor chega a essa leitura e já nos alerta no prefácio, intitulado de “História de um livro que não tem fim”, para a impossibilidade de acabamento do seu trabalho árduo de lidar com tudo o que a morte envolve. O autor nos alerta que vai se referir às atitudes diante da morte em culturas cristãs ocidentais. Sua curiosidade a respeito das atitudes diante da morte começou com observação do interesse das pessoas pelos cultos, retornos e visitas aos cemitérios, principalmente em novembro, época de “Finados”.

Ariès parte da seguinte questão: será que existe uma origem na antiguidade para essa atitude? Ou será que a contemporaneidade consegue ser tão eficaz na sua produção de mitos? Segundo ele, a hipótese da antiguidade foi logo superada, já que na época do cristianismo até o século XVIII os corpos eram amontoados, havia o anonimato das sepulturas, a existência das fossas coletivas e acúmulo nos ossuários. No entanto, vê-se muitas representações que retratam a situação de “pré-morte”, em que o quase moribundo tem sua morte assistida e acompanhada por seus pares. Ali ele provavelmente diz suas últimas palavras, seus desejos derradeiros, como se a hora da morte fosse devidamente controlada e sua imortalidade fosse garantida pela realização dos seus desejos. Ariès constata que as transformações das mentalidades mudam os modos de exercer o luto socialmente, mas que o luto, ou o pesar, sempre foi parte de nossos costumes. Aponta que “Na época moderna, apesar de aparente continuidade dos temas e ritos, a morte problematizou-se e furtivamente afastou-se do mundo das coisas familiares.” (ARIÈS, 2012, p. 100) De uma morte aceita, prevista e até exaltada, chega-se a morte indesejada, contestada, e “feia”, como a “de Madame Bovary”. Da entrega ao destino final à sua negação, características da contemporaneidade.

---

<sup>3</sup> Como dar forma a morte em uma cultura ocidental que evita sua presença ou excede seu poder além do representável? Tudo isso, acima de tudo, em contradição com uma paisagem mediática que esbanja a exibição da morte e da violência até o ponto da saciedade, até que se torne anestésico por excesso. (Tradução minha)



A morte, o luto, seus ritos etc., embora repetíveis, transformam-se através dos tempos, manifestam-se de formas diferentes nas diversas culturas. Sobre o luto, Nelly Schnaith destaca, ainda, que “El duelo es el rodeo del corazón para conciliarse con la muerte y seguir latiendo, es un ofício de la memoria que a la vez reconoce y recata la perdida.” (SCHNAITH, 2005, p. 73)

O fato é que sempre me pareceram estranhos os cultos à morte. Na capital, a morte, no que tange aos seus rituais, tem seus espaços reservados aos muros e portões dos cemitérios, enquanto todos os dias, todas as telas televisivas presentes em restaurantes, botecos de esquina e todo tipo de bar, exhibe, nos horários de meio dia e do fim do expediente comercial, programas que exploram violentamente, e de novo, todos os dias, a morte de anônimos, muitas vezes com rosto, mas sem identidade. Podemos relacionar a ideia de Nelly Schnaith à ideia benjaminiana da experiência, em *O narrador* (BENJAMIN, 1994). Desse modo, se nos afastamos de toda experiência afogados nos excessos da informação, também por esse afogamento nos afastamos da experiência da morte. Estaria, pois, o teatro contemporâneo, no lugar da resistência, no papel de tentar garantir a possibilidade de troca de experiência, de pessoa para pessoa? Estaríamos, portanto, “escovando à contrapelo” da história, no sentido benjaminiano (Idem). Parti dessa compreensão ao decidir alguns caminhos durante o processo de criação. Em nenhuma carta trabalho por um convite à experiência. Estamos numa roda, viva, roda-viva, roda de pessoas, inevitavelmente implicando uma cena preenchida pelos corpos, pelos olhares, que, por ventura, às vezes vem do outro lado. Em nenhuma carta recebemos as pessoas com café, cumprimento-as sem os avisos comuns às salas de teatro. Durante a apresentação compartilhamos de pão, realizamos um teste coletivo e ouvimos música. Pode acontecer alguma coisa, mas pode nada acontecer. Estamos juntos.



Figura 2 – cena do trecho *Interrupção para um pai nosso ausente* de *Nenhuma Carta*. Indaial/SC. 2017. (foto: Lorena Grisi)

E é desse modo que vou aproximando a morte da construção cênica. Só depois de repartir o pão. Talvez o maior desafio seja estar sempre à disposição da presença, estar disponível para a experiência da forma como ela se apresentar, conduzi-la no tempo que o espaço real do teatro me impõe, e levar comigo o público que espera inicialmente participar somente como audiência. Esse procedimento está na cena e está aqui também.

Agora, por exemplo, faço um esforço para me lembrar das minhas experiências de morte com rosto e com nome. Esforço-me. Peço paciência.

Na minha vida de interior, lembro-me vagamente de “Seu Zé” em vida. Mas me recordo do seu velório. Foi o meu primeiro velório. Tudo meio branco, tons de dourado, um altar, ideogramas japoneses, o caixão de madeira, bem envernizado, brilhava quase como os tons de dourado da moldura do quadro que continha o escrito em japonês. Parecia dourado como as pontas da estrela, não as do céu, que costumo vê-las prateadas, apesar da Rubídea do Cruzeiro do Sul ser a grande vermelha, mas refiro-me às pontas da estrela do símbolo semelhante a uma mandala, compondo aquele mesmo quadro. Na parte interna, o caixão era branco e parecia macio. E o corpo. E algodões. Muitos algodões. Conceição, a companheira daquele senhor,

trocava os algodões dos orifícios do morto, acariciava seu rosto morto e sorria resiliente para todos, inclusive para os vivos que iam prestar suas condolências. As mãos dela ficavam confundidas entre uma posição de prece e de uma imposição de energia através das mãos. O tempo era imenso. Lembrei-me da minha primeira viagem de avião, as nuvens no céu azul. Mas era diferente, naquele cômodo do velório, era algodão mesmo. Muito branco, o espaço. E eles não eram japoneses, ou descendentes, eram praticantes da *Arte Mahikari*, de cuja instituição fiz parte na minha adolescência até me desligar aos quinze anos. Aquele foi o meu primeiro morto. Estava diante do desconhecido. O primeiro corpo morto. Depois veio “vovô Avelino”, que me apelidou de “Cuca”. Chamava-me assim quando vinha me dar trocados para comprar “queimado”, era como a gente se referia a bombons e todo tipo de gostosura doce. A sala estava cheia de gente sentida. Aquela sala da minha infância de interior da Bahia. A sala menos usada, daquelas casas antigas, casa de esquina, bem iluminada, com janelas grandes e batentes de mármore. Sala vazia, a sala dos esconderijos, a sala do silêncio das tardes de sesta das tias da casa. Sala dos segredos de infância. Lugar de passagem. Eu, não mais criança, já usava óculos escuros, e carregava a preocupação de estar adequada com as minhas vestes e com os símbolos que carregava junto ao meu corpo. Era uma tarde quente, ensolarada, decidi compor meu figurino com uma saia preta, com comprimento perto dos joelhos, e uma blusa azul. Já sabia que a cor do luto era o preto. Falei dos óculos de sol? Serviram para suavizar não somente a luz do sol, como as minhas expressões de espanto e curiosidade diante do corpo e dos atores daquele velório. Evitei olhar para o corpo, embora tenha usado os óculos para disfarçar meus olhares curiosos: quem estava ali? Meu dilema entre olhar ou não por entre aquela espécie de dossel onde deitaram o corpo dormido do vovô era interrompido pelos vultos que continham suas dores compartilhadas, pelo meu amor à minha madrinha que havia perdido seu pai e pelo pranto convulsivo de uma neta que se jogou sobre o caixão e provocou um grande ruído que desarrumava a cena. Eu, que só tinha visto algo do tipo na literatura e na televisão... sim... naquela altura eu tinha um imaginário sobre a morte forjado pela minha primeira experiência, pelas vivências religiosas, por gibis da Turma da Mônica, Xógum, Machado de Assis, desenhos animados japoneses, histórias dos cangaceiros contadas pela minha avó, cinema, filmes de Bruce Lee, séries e novelas de televisão etc. Depois aquela longa caminhada pelas ruas da cidade até o cemitério.

No interior ainda tem disso, anúncios públicos em carros de som, ou bicicletas equipadas com megafones, para anunciar publicamente a morte de alguém, filho de alguém, pai de alguém, o morto, os pesares habituais e o horário do velório, e não precisa ser gente famosa. Cortejos fúnebres fazem parte da minha memória de cidade de interior da Bahia.

E lembro-me agora que esse foi um dos movimentos que me fizeram optar por certas estratégias no processo de criação e na apresentação. Estratégias que tornassem o público parte daquela reflexão, daquele ritual, no sentido implicá-los. E, para isso, seria necessário que eu me implicasse inteira também.

Outra decisão que pode levar à especulação, entre as decisões que tomei, foi pôr, então, o nome do protagonista ausente logo no subtítulo: *celebração ao poeta Alexandre Coutinho*. É, no meu entendimento, dessa forma que o *como pôr em cena a morte*, vem chegando, devagar, pois ainda assim alguém pode ser pego de surpresa o anúncio de um nome:

– Eu celebro você, meu amigo.

Mas como?

Como? Como? Como celebrar você?

Já disse antes? Que poucos anos antes de fazer os movimentos mais efetivos que resultariam em *nenhuma carta*, estive diante de duas mortes importantes: uma de uma pessoa de 80 anos que queria muito viver; e a outra de um jovem de 30 anos que partiu por uma escolha voluntária. Minha avó e meu amigo, respectivamente. E da morte parti para a performance em cena, construímos outra vida, a de um samurai que deseja honrar a memória dos seus, mas que anda em círculos na busca pela sua memória. O samurai sou eu mesma, a outra de mim, a menina que soube lidar com a morte do gaviãozinho que caiu do terraço do prédio em que morava. O samurai foi chegando para mim. Eu realmente acreditava que eu era um samurai quando criança, mesmo sem saber muito bem o que isso significava. Durante o processo de criação, na busca por outros olhares sobre o suicídio que não fossem moralizantes como a maioria das visões ocidentais, cheguei ao *seppuku*, ritual de suicídio de um samurai que, em muitos casos, teria a função de restaurar a sua honra perdida por algum fator da vida. Ao mesmo tempo, o samurai é o guerreiro que não

foge da batalha. É importante perceber que o suicídio não é visto como fuga, mas como um ato de coragem. O *Hagakure*, o livro do samurai, diz que “para o samurai, a vida é um desafio, e a morte é preferível a uma vida indigna ou impura” (TSUNETOMO, 2014, p. 12). Em outro trecho há algo que me interessa e que me parece uma convocação à presença: “Se alguém duvida entre comer e não comer, mais vale abster-se. Quando alguém não pode decidir entre viver e morrer, então, é preferível morrer” (Idem, p.51). O *Hagakure*, ou *folhas ocultas* (tradução), foi uma série de ensinamentos passados por Yamamoto Tsunetomo, samurai, monge budista e filósofo japonês, no início do século XVIII, compilados por Tsuramoto Tashiro e publicado pela primeira vez em 1716, já com esse título.

Desse modo, vivenciamos em *nenhuma carta* um processo cujo tema central é o suicídio e cuja força motriz gira em torno de dois principais eixos que se cruzam e se afetam: é uma homenagem póstuma ao meu amigo, o poeta baiano Alexandre Coutinho, suicidado no ano de 2013; e é um projeto artístico vinculado à pesquisa de linguagem teatral ligada à ideia de performance como linguagem (COHEN, 2013). Da morte, *nenhuma carta*, além de memória, vem sendo luto e conciliação.

Sair ao encontro dessa memória tem sido como me colocar à beira do abismo. Depende de um exercício de imaginação ativa. E tem frio na barriga, o desconhecido, o reconhecido. Experimentei sentimentos que superaram as angústias comuns aos meus outros processos de criação. Tive de lidar de maneira repetitiva e atualizada, confusamente ruidosa, com a memória da perda de um amigo. E dói. E tomando de empréstimo as palavras de Barthes, esse luto não vem da falta, a vida está em ordem, “mas uma ferida que dói no coração do amor” (BARTHES, 2011, p. 63). Dói a cada retomada de presente em que detecto a ausência. Quando fico de frente para a ausência, a memória me faz construir a voz, o rosto, e aquele presente e futuro impossível de ser experimentado. O reconhecimento de sua ausência restitui a sua presença, que, por sua vez só pode ser vivida em memória.

Além das questões brevemente expostas aqui, uma outra foi fundamental: o suicídio e os “por quês”? Muitas vozes exalando “porquês”. Tantos “porquês”, e quase sempre dissidente dos meus. Moralistas e repletos de insensibilidade. Esses “porquês” e “comos” também me levaram ao espetáculo *nenhuma carta: celebração ao poeta Alexandre Coutinho*. A trajetória que percorri foi, e é guiada pelo

atravessamento teórico-prático em torno do fazer teatral. Através da experiência que vivi, do luto que não reconhecia como tal, durante o processo de criação do espetáculo, compreendi que havia uma demanda latente: a apresentação respondia a uma necessidade ritualística que tinha como mote central uma morte real, um suicídio, um protagonista ausente, para a qual queríamos responder com outro fato concreto: a celebração: “impor o direito público à relação amorosa que ele [o luto] implica (BARTHES, 2011, p. 53). O que venho produzindo é uma narrativa sobre a experiência do luto através de *nenhuma carta*. Não, eu não fui ao seu enterro.

Barthes diz que seu “pesar é caótico, errático, e assim resiste à ideia corrente – psicanalítica – de um luto submisso ao tempo, que se dialetiza, se desgasta, ‘se arranja’” (Idem, p. 69). No seu diário de luto, escrito após a morte de sua mãe, pede que não se generalize seu luto. Afirma também que a emotividade passa e o pesar permanece. Eu duvidei. Ele, pouco mais adiante na cronologia de seu luto, retomou essa afirmação, dando-lhe outra resolução: a emotividade depende das circunstâncias e da memória. E nenhum luto é igual ao outro. Em *nenhuma carta* eu vivo e revivo a emotividade e o pesar desse luto. Lanço-me na dança de uma despedida e a “Despedida tem cheiro de amizade cinzenta. Não sei bem o que isso é, e nem quero saber. Não gosto mesmo de despedidas.” (ONDJAKI, 2015, p. 119)

Ah! Que falta ele me faz!

## O AMIGO ALEXANDRE COUTINHO: NOSSO TEMPO, MINHA MEMÓRIA

A morte de Torquato foi um grande poema, suicídio, a performance máxima. A destruição da vida para a transformação em mito, como nas “Metamorfoses” de Ovídio, onde os personagens morrem só para se transmutar em constelações, em estrelas. [...] (Leminski)

Antes de seguir em frente, é preciso dizer algo, a minha versão sobre Alexandre Coutinho, a quem dedico *nenhuma carta*. Faço das palavras de Leminski as minhas próprias: poderia ter escrito o mesmo sobre o poeta, meu amigo Alexandre, nascido em Iraquara, interior da Bahia, no dia 2 de agosto de 1982 e suicidado no dia 21 de abril de 2013, dia da morte de Hilda Hilst, dia de Tiradentes e véspera do aniversário da minha mãe. Alexandre era um poeta incansável e, ao mesmo tempo, dono de uma autocrítica implacável. Era fã de Michael Jackson, David Bowie, Björk e Radiohead e leitor apaixonado de Hilda Hilst, cuja obra foi objeto da sua pesquisa de

mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da UFBA. Era início dos anos 2000. A época em que se esperava ou o fim ou uma revolução pela virada do milênio. Os dígitos mudaram e não percebemos o *bug* do milênio. Em 2002, nos conhecemos nas aulas de Teoria da Literatura, da então professora substituta a poeta Livia Natália, hoje professora adjunta do Instituto de Letras da UFBA. O foco da disciplina era a Lírica. Nessa época, compartilhamos de Umberto Eco, de Otávio Paz, do controverso Antoine Compagnon com o Demônio da Teoria, entre outros. Mergulhamos em um trabalho coletivo, que viria a selar o início da nossa amizade, sobre a poesia de Rui Espinheira Filho, poeta baiano que nos encantou e que logo se tornaria nosso professor de Literatura Brasileira. A partir daí, não nos misturamos só nas letras, mas na música também quando descobrimos mais essa afinidade. Cantamos e compusemos canções juntos. Compartilhamos nossa luz e nossas sombras.

Nos conhecemos ali. Época de muitas greves na Universidade Federal. Em 2004, numa dessas grandes greves, eu resolvi partir para uma daquelas viagens aventureiras, com pouco dinheiro e cheia de boas crenças sobre o mundo, na tentativa de me salvar das angústias da juventude-dos-vinte-anos. Ele, ao contrário, fez sociedade e virou empresário: um curso de Português para estrangeiro. Mas a gente gostava mesmo de música e de literatura. Um dia eu levei o violão para a faculdade e ele tocou “eu busco um lugar, um ninho em que a poeira me alimente”. Aquilo era ninho e poeira cósmica. Alimentada. Amei.

Quando retornei das viagens, fiz tatuagem, voltei a dar aulas como estagiária de língua portuguesa e passei a tocar em barzinhos. Em 2006, resolvi fazer o meu primeiro show no Teatro do SESI Rio Vermelho. É claro que ele era meu convidado e cantaria comigo uma de nossas canções: O Voo. Na passagem de som, Alexandre apareceu com Rebeca Matta, cantora, compositora e artista plástica. Era sua amiga e ele tinha total conhecimento de que eu era uma profunda admiradora do seu trabalho. Ganhei das suas mãos o CD Rosa Sônica, que ainda estava por ser lançado. À noite, na apresentação, um pouco tensos, desafinamos nas primeiras notas da canção que dizia “Tento não adormecer em meu sono para não escapular dos sonhos que em meus escuros olhos desenham uma imensidão de vida”. Aquele show o encorajou e logo depois faria o seu primeiro show naquele mesmo teatro com canções autorais, lançamento da banda Alpha Móbile. Depois veio a Borrados, banda

cuja preocupação poética era muito maior que a musical, na minha opinião, embora buscasse sempre os caminhos das experimentações, com repetições de riffs e música eletrônica. Participou também de um grupo de performance, desenvolvendo algumas performances públicas, como *Em Busca do Sinal*, junto ao Osso Coletivo de Performances, em 2009. Tornou-se palhaço iniciado por outro Alexandre, Alê Casali. Mas meu amigo não quis permanecer tropeçando por aqui. Parte do meu processo também passou pela iniciação à palhaçaria, sob a batuta do mesmo palhaço. Em 2010, numa entrevista ao blog Sangue Novo, declara:

A poesia é por si só um posicionamento político ante a ordem da linguagem, dos homens e das coisas. A partir do momento em que começo a pensar utilidade em poesia, tiro dela todo acontecimento; a poesia só responde àquilo que é do desejo. Pessoa é um farto pedaço de pão, o resto é farelo. Poesia sempre foi fome, e temo que seja insaciável. Se não é possível viver de poesia, é possível viver com poesia?

Formou-se antes de mim, entrou no mestrado antes de mim e orientou-me a fazê-lo. Mais como vontade de me estimular a seguir em frente, na vida. Ele sabia reconhecer a minha frustração e minha falta de estímulo. Em 2010, eu entrava para o mestrado. Mais uma vez no terreno da Teoria da Literatura. Ele teve seu livro selecionado no Edital de Apoio à Edição de Livros de Autores Baianos, da SECULT Bahia (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia) e Fundação Pedro Calmon, com recursos do Fundo de Cultura, em 2008. Defendeu a dissertação de mestrado em 2011, *O extremo do possível em Rútilo Nada: uma síntese concêntrica em Hilda Hilst*. Mesmo ano de lançamento do seu único livro *Estudos do Corpo*, depois de quase 3 anos de labuta e um pouco de desesperança no final, por atrasos no pagamento do financiamento. Naquela mesma entrevista supracitada, comenta:

Quando vi já estava escrevendo. Desde meus 12 anos, trago comigo cadernos desorganizados e cheios de orelhas. Daí a publicação como consequência. Acho que acabei me tornando poeta (se assim posso me chamar) pelo desejo de minimizar minha estupidez enquanto homem da ordem prática, a poesia acabou sendo arma contra a ignorância, minha e do mundo.

Em 2009, juntamente com a cantora Juliana Leite, a cantora Aline Lobo e os músicos Antenor Cardoso, Samuel Borges e Vinícius Mendes, construímos o espetáculo musical *Ronco da Madrugada*, no qual ele fazia os samplers. Estreamos



com temporada no Theatro XVIII. O trabalho seguiu até 2011, mas sem ele, que só participou daquela temporada.

Um amigo, um louco, um suicídio. Comigo, saudade, o abismo, o vácuo, a beira, a vulnerabilidade e a certeza da impossibilidade de dizer pelo outro. E o suicídio pode ser lido como “um processo em si mesmo que não termina com a morte e, ainda, que o suicídio é um gesto de comunicação, que visa ampliar a compreensão entre o suicidado e a sociedade” (DA SILVA, 1992, p. 14). Entretanto, muitas perguntas e poucas respostas. Entre nós um precipício. “Precipício”. Nome inicial do meu projeto de encenação. Imagem que mais se adequava à minha motivação em começá-lo, e à própria figura daquele que se precipita para morte. Precipitação em busca de um sinal?

Em “O que é o contemporâneo? E outros ensaios” (AGAMBEN, 2009) no capítulo “O amigo”, Giorgio Agamben lê Aristóteles e afirma que, para ele, “A amizade é a instância desse consentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria. Mas isso significa que a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político.” A existência da amizade pressupõe que a expressão aristotélica em *auto nemesthai*, pelo verbo *nemo* suscitaria uma riqueza “de implicações políticas”, e “poderia significar”, por sua vez “tomar parte no mesmo”. Nesse sentido, a perda de um amigo, seria também a perda de um outro de si mesmo a ponto de resultar numa mudança política diante da vida? Significaria, portanto, a perda da experiência da amizade já que ontologicamente ela precisa existir, estar na vida, de acordo com o pressuposto aristotélico de “equivalência entre ser e viver, entre sentir-se existir e sentir-se viver” (Idem, p. 88)?

Os amigos não dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse consentir originário que constitui a política. (Idem, p. 92)

Em uma das nossas últimas conversas, eu retornara sua ligação e ele atendera ofegante: “Lari, meu amor, depois falo com você”. E eu, preocupada, respondi com uma pergunta: “que voz é essa? Está tudo bem?”. Ele afirmou que sim e concluiu: “estou no meio do campo de futebol apitando o jogo dos meus alunos”. E eu, espantada, soltei uma gargalhada dizendo que quando ele pudesse, me ligasse,

que eu queria saber dessas novidades. Não era do tipo que participava de atividades esportivas.

Nessa época, Alexandre Coutinho já vivia em Seabra. Lembro-me de um encontro nosso em que conversamos longamente, durante todo um dia, e percebia, em alguns momentos uma grande dificuldade de comunicação verbal entre nós. Algumas de suas falas eram confusas, genéricas. Referia-se a “pessoas”. “Lari”, ele dizia, “as pessoas estão falando de mim”. Às vezes eu o interrogava sobre o que, as vezes eu afirmava que “as pessoas falam mesmo”. Induzia uma mudança de assunto alegando que eu não ia entender. Meu amigo estava em um abismo inalcançável.

Em 2011, um amigo próximo foi encontrado morto com indícios de suicídio. Depois, meu amigo Alexandre. Um mês depois, outro conhecido próximo. Mortes espetaculares, cheias de requintes próprios, fortes imagens e histórias. Um era recém-formado em medicina, o outro era músico, tinha filhos, e por fim, o poeta. Um por overdose de remédios e os outros dois por enforcamento. A impressão de que se chegou a impossibilidade da comunicabilidade através da linguagem e não há outra forma de se comunicar a não ser com a própria morte, “a morte é o único meio que o sujeito encontrou para estabelecer o elo de comunicação com os outros” (DA SILVA, 1992, p. 15). Dentro da encenação, isso resultou em minha presença, buscando um desnudamento. A morte da personagem porque a personagem central que seria o poeta, está ausente. Então não há personagem. A figura que lembra um samurai aparece também como uma espécie de óculos escuros para proteger os olhos do sol. E eu a retiro quando, finalmente consigo lembrar de alguma coisa. A memória chega aos poucos.

Alexandre se enforcou na varanda da casa da sua mãe. Numa segunda tentativa, segundo perícia feita no local. O poeta não deixou carta, embora seu blog tenha sido alimentado o tempo inteiro de informações que se encontravam com a vontade de “ficar”, no sentido torquatiano de quem se mata. Torquato Neto inicia sua carta de suicídio com “FICO”, enquanto se esvai pelo efeito do gás. Ficar é suspender a vida, aquela vida, porque mesmo quando uma janela se fecha, o sol continua brilhando lá fora, como nos esclarece Hilda Hilst.

Seria, então, *nenhuma carta* uma maneira de viver-sentir-existir e com-sentir, de tornar concreta a sua presença, já que não estaria mais desfilando por essas bandas de cá? Talvez, o que se pretenda na feitura e *refeitura* do espetáculo, diante

dessa perda irreparável, é repará-la buscando uma continuidade da vida com-sentida pela imanência da potência da memória. A memória me deixa encontra-lo, mais uma vez. Deixo-me ser voz suicidada, deixo-me ser voz de resistência.

O silêncio de um tabu é banido. Deixemos as questões preencherem os vazios do presente.

Não, eu não fui ao enterro que ocorreu no dia seguinte, no dia 22 de abril, no final da manhã, em Seabra, Bahia, porque quando eu fui informada já era tarde para tomar o ônibus. Mas talvez eu não fosse se tivesse sabido antes. Não sei, nunca saberei.

Não estar no mundo das canções, as questões com a sexualidade, e toda essa dificuldade que nós temos para executar projetos artísticos eram limitações que, eu sei, o torturavam. Era preciso trabalhar, sustentar-se, pois “sou um homem e isso é uma vergonha”, ele dizia.

Depois da sua morte, eu decidi abandonar definitivamente o mestrado que havia começado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da UFBA, já havia ingressado no Curso Livre de Teatro da UFBA e no Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral. No entanto, o que *fica* para mim, além da presença e da memória que se renova, é a sensação de que enquanto estamos aqui é preciso dizer alguma coisa, é preciso fazer alguma coisa. E por isso, mais uma vez, eu celebro a voz, a possibilidade da palavra viva em seus diversos modos de operar, a palavra cantada, mas também a imagem e a presença, a tudo a que recorreremos diante do inaudito cuja execução eu só poderia viver em cena, em performance.

Me dei conta de que era preciso cavar coisas de mim mesma. Memórias. A primeira memória que recuperei para o início da apresentação é a do momento em que recebi a notícia de seu suicídio.

[...] Até hoje, daquele dia, só consigo me lembrar que, por volta das 22h, eu recebi a ligação. Era uma amiga... Na minha memória, eu emudeci. Mas, na verdade, eu soube depois que houve um grito: um “não!”, imediato, alto, forte... caí no chão... me lembro de ficar perdida por alguns segundos e de depois tentar encenar certa tranquilidade... impossível. [...] (trecho inicial de nenhuma carta)

A amiga, minha e dele, naquela ligação, pedia que eu confirmasse a notícia. Pedia que eu falasse com alguém que pudesse nos informar a “verdade”. Ele havia

conseguido, finalmente. Não foi a primeira tentativa. E confirmei. Com a corda de pesca do padrasto. Na casa da sua mãe. Mas essa imagem não está na minha memória. Eu não estava lá. Ou estava? O relato de alguém certamente está na minha memória. É meu. Eu vejo a casa, a varanda e o telhado por onde ele passou pela última vez. Eu tenho essa memória, embora nunca tenha ido naquele lugar, no lugar onde ele escolheu para realizar sua derradeira performance. No entanto, o meu grito, a manifestação do que não podia ser compreendido, aquele grito que supostamente dei, veio da memória de outrem e não compunha o meu quadro, não participava da minha memória.

## O WORK IN PROGRESS EM *NENHUMA CARTA*: LUTO, MEMÓRIAS, LEITURAS E REVERBERAÇÕES DESCONTÍNUAS

Em uma das apresentações de *nenhuma carta*, assim que agradei a presença de todos naquele encontro, uma pessoa encontrou os meus olhos e acenou para mim. Não a conhecia. Fui caminhando até ela, entre as pessoas que ainda estavam no recinto, e sua expressão foi se alterando na medida em que nossos olhares se ajustavam no nosso foco. Foi quando ela me tocou nos braços com as duas mãos e perguntou, com certo ar de excitação, se era verdade mesmo. Que ela não queria acreditar. Suas mãos trêmulas, a voz embargada e a torrente de falas confusas, perguntas incompletas, entre memórias e sentimentos: que conhecia Alexandre e há muito não o via. eu vim aqui porque vi o seu nome e achei que pudesse encontra-lo, e o encontrei. que notícia horrível. que maneira doce de receber essa notícia. triste. obrigada. eu não acredito. ele trabalhava ao meu lado. mas por que? você sabe o porquê? eu fui no lançamento do livro. ele conseguiu lançar. ele era tão... tão meigo... doce. como pode? que lindo tudo o que vi aqui. é que eu não sabia... depois do que vi e senti. estou sentindo. como eu estou te perguntando tudo isso, desculpa, obrigada, obrigada. E assim, nos abraçamos enquanto ela se reestabelecia do choro. Abraço meu, abraço dela. Também era eu ali.

A memória é difusa. Rememoro, observo anotações, fotografias de ensaio e me surpreendo o tempo todo. Poderia partir de qualquer ponto desse processo estilhaçado que é a criação. Por isso mesmo, parto da ideia de estilhaços, apontada em tópicos anteriores, que pressupõe fragmentação, sobreposição, superposição, uma não-linearidade, não-hierarquização das partes, características tanto da forma de condução do processo quanto do espetáculo. Sabe-se que em se tratando de teatro, “pode surgir uma ideia cênica a partir da combinação de uma posição teórica, de um dado técnico, da expressão corporal de um ator e de uma imagem poética, a partir de uma discussão entre iluminador, diretor, ator e autor” (LEHMANN, 2007, p. 219) e vamos passear por esses lugares. A criação em *nenhuma carta* se constituiu através da alimentação e retroalimentação de algumas linhas de forças que ora foram escolhidas, ora se impuseram durante o processo, e interferiram obviamente nos resultados e reformulações. O processo se impôs para mim fragmentário, principalmente no que diz respeito ao constante diálogo entre teatro e vida, e assim o

conduzi de 2014 até dezembro de 2017, data da derradeira apresentação e, seguirei conduzindo. Optei por uma forma de condução, induzida também pelas contingências, que compreendo atualmente como um processo espiralado de criação contínua, entre desestabilização-memória, ordenação-performance, estabilização-imaginário, desestabilização-memória e reordenação-performance, e assim sucessivamente. Por exemplo, no *Estilhaço 1* do texto de nenhuma carta, há uma inserção que fiz nessa última fase da pesquisa. O trecho que conta que eu acreditava ser um samurai estava perdido entre outros escritos, e nunca foi levado à cena. A lacuna sobre a figura que lembra um samurai ficava “oculta nas folhas”, me garantia algum tipo de proteção. Não sei o que. Mas no momento em que me deparei com esse trecho, durante uma retomada no material memorial do trabalho, já no ano de 2018, reconheci imediatamente um ponto de desestabilização, que em seguida, foi ordenado dentro da dramaturgia, com algumas repetições em que se adiciona mais alguma imagem referente àquela experiência da infância. Isso já entrou na sala de ensaio e futuramente incorporará a trama cênica, produzindo certamente outras camadas de significação que, possivelmente reordenará outros pontos da performance.

A possibilidade de agir com essa liberdade gerou muitas angústias, inicialmente, quando os princípios da criação ainda estavam mais flutuantes, sem a definição espacial, por exemplo. Vivia diariamente a sensação de um poeta em frente a uma página em branco, só que com a página borrada por excesso de tinta derramada. Há uma nota no “*Work in progress* na cena contemporânea”, que contém uma citação de Gerald Thomas, que muito me contempla no processo de *nenhuma carta*, e especialmente, me trouxe certo conforto:

O processo criativo no *work in process* é angustiante, principalmente para a equipe de *performer* que acompanha o diretor/criador, comparando-se o processo à travessia de um túnel: ‘há anos vejo indo para o hotel de cara amarrotada de ansiedade ... – me ajuda a achar [...] algum [...] fio condutor – [...] não é Deus que vai ajudar. São eles mesmos. (Gerald Thomas Apud COHEN, p. 26, 2013)

A lida é com uma estrutura que comporta um tema, o suicídio, uma memória, a saudade, e um objetivo celebratório. Meu modo de perceber e operar com a ideia de estilhaços propõe um eixo central que, por algum movimento, fez o corpo se partir em pedaços irrepetíveis, embora possuam em sua substância aspectos similares. Como se depois de um susto, alguém derrubasse um copo cheio de líquido

no chão e as matérias, tanto do copo, quanto do líquido, se projetassem em expansão no espaço. No nosso caso mais geral, esse responsável primordial pela explosão foi um trauma, uma forte perda. O copo e o líquido eram o meu corpo comportando uma memória, uma relação de amizade, um imaginário construído a partir de uma convivência. Os estilhaços são as linhas de força do processo de criação e são, ao mesmo tempo, a própria criação. Em *nenhuma carta*, sou eu tentando conectar cacos desconstruídos, tentando dar conta do líquido derramado. Aqueles fragmentos irregulares se espalham continuamente em uma velocidade incontável, tanto na forma, quanto no tamanho. E quando acredito que não há mais o que catar, surge um estilhaço, que quase como um grão de areia mobiliza e desestabiliza toda ordem possível que eu tenha produzido. Alguns não aparecerão nunca, e pode ser que eles estejam por aqui, mas ainda não estou pronta para encará-los. Essa é a ideia de uma performance estilhaçada. E o resultado desses estilhaços, a depender das condições externas e internas, podem ser translúcidos, opacos, grandes pequenos, reflexivos, espinhosos, lisos, ásperos, mas são partes desgarradas para sempre de um corpo, que, porém, não será mais o mesmo.

Nesse capítulo apresento alguns desses vetores, dessas motrizes e suas operações nos resultados e nas transformações cênicas.

## LINHAS DE FORÇA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *NENHUMA CARTA*

### O tarô



Figura 3 cartas do Tarô Mitológico

O tarô foi um elemento que permeou o processo de criação desde o início, ainda no primeiro experimento, “precipício: experimento n°1”. Seu uso aparece no percurso do trabalho de duas formas diferentes. No primeiro instante, o olhar para ele foi muito mais no sentido arquetípico das cartas do tarô, tendo sido base para encontrar princípios que norteassem a criação, para além de um jogo de adivinhações de futuro.

O tarô mitológico (SHARMAN-BURKE, 1988), minha fonte de consulta, parte do pressuposto de que as cartas de tarô, em princípio, poderiam ser usadas por qualquer pessoa que as quisessem sem ter que passar por qualquer iniciação mística ou ocultismos. O objetivo do tarô, nesse caso, o Tarô mitológico, segue a máxima dos gregos: “Conhece-te a ti mesmo” (p.16). As cartas desse tarô remontam histórias da mitologia grega, com base em cartas pintadas na renascença. Através da mitologia, é possível ver o desenvolvimento de uma viagem arquetípica, em nível psicológico, não menos concreto. Os arquétipos são universais existentes em todas as pessoas e culturas, em todos os períodos da história. É fato concreto que todos nós nascemos e que todos nós morremos. O tempo, a separação, as mudanças, por exemplo, representados pelas cartas de tarô, é parte da nossa construção. E, segundo os autores, “há sempre uma experiência psicológica de espécie arquetípica (p.19). Nas cartas, a mitologia nos faz saltar aos olhos “padrões arquetípicos da vida humana por meio de figuras e histórias” (p.20). As cartas são divididas em dois grupos: os arcanos maiores e os arcanos menores. Foi a partir dos arcanos maiores que escolhi me orientar durante o processo. Foi um dos caminhos que tentei seguir dentro do caos, o a viagem do Louco, que no caso do tarô utilizado por mim seria o correspondente a Dionísio, pelas experiências da vida. A primeira proposição que fiz a respeito da sequência dos estilhaços de *nenhuma carta* tentava se ordenar exatamente como o caminho proposto para a viagem do louco no tarô. Mas abandonei a ideia e fiquei com alguns arquétipos que me auxiliaram na construção imagética do trabalho. Entretanto, o tarô entrou como parte do jogo performativo desde o *Experimento n°1*, quando tento responder através dele a pergunta: “minha vida faz sentido?”. Quando o coloco em cena e permito que a sorte atue no momento da apresentação, ele se torna parte do jogo teatral, um jogo público, numa tentativa de resposta para aquela pergunta.





Figura 5 - jogando tarô no *Precipício: experimento n°1*. Sala 5 – Escola de Teatro da UFBA. 2014 (foto: Carolle Teixeira. Arquivo pessoal)



Figura 4 - jogando tarô no *Estilhaço 5: teste*, no espetáculo *Nenhuma Carta*. 2016 (arquivo pessoal)

### Vasculhando memórias: o louco ou/e o samurai?



Figura 6 - cena: Seppuku, do *Estilhaço 6*. 2016 (foto: Diney Araújo)

O louco e o Samurai: aqueles que não esquecem da presença da morte e jogam com ela.

Quando eu era pequena, em Itabuna, interior da Bahia, e eu acreditava ser um samurai e tinha uns gaviões que nós, eu e meus amigos, costumávamos chamar de águia porque eram as maiores aves do mundo e atacavam as pessoas que passavam, entre dois prédios do condomínio “Vila das Pedras”. E eu já havia encarado a fúria delas em um voo rasante sobre a minha cabeça. Guardara daquele momento: a visão próxima de suas asas bem abertas, sua penugem entre um branco acinzentado e preto e dourado e imensamente linda, a ave. Corri. E deu no jornal da cidade que algum departamento responsável por animais declarou que as aves atacavam porque protegiam suas crias. Numa manhã, enquanto eu brincava, correndo entre os tantos prédios e morros de pedra que ficavam atrás do edifício Turmalina onde eu e as minhas águias moravam, deparei-me com um filhotinho estatelado no chão de cimento. Corri para casa, subi as escadas até o quarto. Andar repleto de determinação, vesti meu quimono de judô, e corri de volta. O bichinho ainda estava lá. Peguei aquele corpo, todo molinho, e já sem vida, levei-o para o alto do morro, no ponto mais alto que havia. A morte valia o risco. Juntei pedrinhas o suficiente para formar um círculo em torno do animalzinho, consegui dois gravetos miúdos e capim para amarrá-los em cruz, meditei como acreditava ser a postura de honra de um samurai e encerrei a cerimônia de sepultamento. Batizei o lugar como *O Pico da Águia* e ele se tornou meu.

– Neste instante, hoje, agora, aquele morro é meu e seu.

Retorno ao meu eu-samurai, e o reestabeleço em três planos. A menina, a atriz-performer e a imagem-sombra que a luz projeta. As três, um tempo-espaço, aqui e agora. Eu observo a fotografia. O vermelho-sangue, vermelho-sol-nascente, vermelho-renovação. Vermelho que invade um espaço em branco-preto-cinza-pele. O vermelho-escolha, o vermelho-solução, o vermelho-entrega, o vermelho-decisão. No primeiro plano, um corpo-vivo-vermelho; no segundo, um corpo-sombra-negro destacado de um mundo-vermelho. Mundo-sangue, mundo-traição, mundo-desilusão. Meu corpo-samurai banhado por um sangue que é de todos, porque a batalha que travamos todos os dias acontece aqui, no corpo-a-corpo da vida cotidiana, dos desafios, dos desvios, dos desencaixes. Das normas malditas, dos complexos que nos definham e nos tornam sombra. Assombram. Mas a espada não perfura o corpo

da atriz, perfura a sombra. Na sombra, corpo e espada, espada e corpo não se separam. Nesse vermelho, medito as palavras proferidas, últimos vestígios do mito hindu que preenche outra camada da cena, a passagem da morte de Drona, no *Mahabarata*. O guerreiro enganado, traído, surpreendido pela suposta perda do filho, no meio da guerra, o maior guerreiro escolhe não mais lutar e tem seu corpo totalmente mutilado enquanto se ilumina. Sem medo da morte: iluminação. E sobe o firmamento. Surge, do grito ao silêncio, um som que sussurra “ver-ou-viver-ouvir-ver-ou-viver”. Um corpo atravessado pelo metal da espada-sombra e outro corpo atravessado pelos olhares. Espia, espia-dor. Camadas superpostas, uma irrupção ficcional no espaço real da celebração.<sup>4</sup>

Ali ficou o eu-atriz-performer a incorporar o suicídio que ela suportou traduzir. Ali, atravessada pelo tempo da menina, que ficou um tempo meditando no alto do morro, tentando imaginar o porquê de o filhotinho ter caído do alto do seu ninho, do terraço do prédio, se ele tinha asas e podia voar.

As duas retornam todo dia seguinte, ao batizado *Pico da Águia* -memória, e não veem mais nada lá. E às vezes choram sem saber o porquê. Depois imaginam e acreditam que na hora do salto, o bichinho pudesse ter aproveitado a altura, a vastidão da paisagem, e ido... ele certamente voou.

Aqui, o chão de cimento, o círculo, as pedras, a sensação de solidão, o quimono, o respeito, os questionamentos, o ritual, a religiosidade, o desconhecido, a ação.

Entre aquela menina-samurai e a pesquisadora de hoje: *nenhuma carta*.

O que há entre o Louco e o Samurai? O flerte com a morte.

O Louco, o primeiro arquétipo dos arcanos maiores, no Tarô Mitológico é representado por Dionísio. Filho de Zeus, deus dos deuses, com Sêmele, uma mortal, Dionísio teve seu nascimento antecipado pelas artimanhas de Hera que, em desagrado com a infidelidade de Zeus, disfarçou-se de criada e sugeriu a amante grávida do deus que lhe pedisse uma mostra da sua divindade como prova da sua devoção. Zeus, então, revelou-se na forma de raios e trovões e Sêmele tornou-se cinzas. No entanto, Zeus salvou sua cria e, Hermes, deus das magias, costurou o feto

---

<sup>4</sup> Aqui encontra-se um trecho do espetáculo que se afina com as características do work in progress, pela sua característica híbrida, pela superposição de imagens, imagens-texto, superposição temática, na busca por novas semânticas (COHEN, 2013).

na coxa do pai. Dionísio, embora filho de um deus e de uma mortal, diferente de outros semi-deuses da mitologia, torna-se não um semideus, mas um deus com seu lugar no Olimpo. Dionísio nasceu da morte e tornou-se imortal. O eu-poeta-samurai-louco-dionisíaco atravessa o espetáculo.

### **A canção**

E, como diz a poeta Anne Sexton “a canção se lembra melhor do que eu”, portanto, vou começar a lembrar pela música. Quando retomei os estudos para *nenhuma carta*, em 2015, repeti a operação de não ser sujeito e objeto da investigação. Deixei Alexandre de lado e escolhi Torquato Neto como meu suicidado emblemático. Conseguia fazer uma série de associações entre a sua figura e a figura do meu amigo Alexandre. Achei que, através dele, eu pudesse responder às minhas demandas. Não. Não poderia. Ou melhor, em parte não poderia. Alguma coisa me dizia que era diferente eu falar de um mito, como Torquato se tornara, e falar de minha experiência de perda. Um suicídio de “um qualquer”, que não era qualquer para mim. Desejava impor em cena uma situação não somente metafórica de suicídio. Suicídio comum. O verso que diz “Nunca há suicídio de pessoas que conhecemos em nossa rua”, de Ernest Hemingway é de uma ironia tamanha. E quando, já no final da performance, depois de ler a dedicatória do meu amigo para mim, que está na folha de rosto de um exemplar de *Água Viva*, de Clarice Lispector, eu afirmo: “sim, eu conheço pessoas que cometeram suicídio”, é onde a fratura de real acontece, é quando a minha voz assume o seu lugar político, já despida do samurai. Esses momentos são difíceis para mim. Escrever isso me dói ainda em pontos que não consigo identificar. Como a memória às vezes vem com uma dor insuportável, recorri, como disse antes, a canção do tropicalista Torquato Neto. A canção emociona, ao mesmo tempo que alivia. Depois de ampla pesquisa e diálogos intensos com o diretor musical e amigo, Luciano Salvador Bahia, percorremos as canções, cantando-as, conhecendo-as e, principalmente, me aflagando nelas. Importante deflagradora do processo, oferecendo imagens que inspiraram o processo e se amalgamaram na performance, além de criar e modificar atmosferas. As músicas foram e são também como um colo que me servem de suporte para os pesares, são os lamentos, mas não só. A música, dionisíaca como é, tem o poder de transbordar nos espaços

desconhecidos do nosso corpo, de invadir o que está para além da consciência, além do intelecto. Entretanto, ainda assim, curiosamente, as canções são a ordem mais fixa da performance toda. Elas aparecem sempre na mesma ordem, em geral tem a forma bem definida, deixando pouco espaço para improviso e contingência, pois são acompanhadas, quase todas, por uma base pré-programada.

Na performance, no momento atual, mantenho quatro canções de Torquato Neto (todas as canções são em parcerias com outros compositores): *Vento de maio*, com Gilberto Gil (que nem sempre tem sua letra cantada), *Let's play That*, com Jardes Macalé, *Deus vos Salve esta Casa Santa* e *Mamãe Coragem*, com Caetano Veloso. A Roda da Fortuna, O Louco, A Morte, O Enforcado e A mãe, respectivamente, relaciono tais arquétipos das cartas de tarô que me acompanharam desde os primeiros experimentos com o recorte de canções que escolhi. Faço, além destas, uma citação a *Louvação*, que também é parceria com Gilberto Gil. *Vento de Maio* tem a função de convite, de anúncio, de dar a mão. É uma espécie de prólogo sobre uma noite escura que vai passar: “eu lhe dou de garantia a certeza mais segura que mais dia menos dia no peito de todo mundo vai bater a alegria”. *Let's play That* é a confirmação de que o jogo está estabelecido e que, uma vez dentro do jogo, é difícil prever o final, é mais uma camada que projeta a loucura, o anjo louco, torto que tem asas de avião e pega “na minha mão e diz: vai, Bicho, desafinar no coro dos contentes”. Em *Deus vos Salve esta Casa Santa*, já estamos diante da imagem da morte, do inevitável, “a luz mortiça ilumina a mesa” onde se janta com a família, enquanto “um bom menino perdeu-se um dia” e nenhuma instituição que regula a nossa sociedade da conta de encontrar o menino perdido, nem a polícia, nem a família, de regular os desejos individuais. As angústias individuais contrapondo-se às demandas sociais, a moral cristã. *Mamãe Coragem* é uma conversa franca, uma derradeira conversa do enforcado, do sacrifício inevitável com a Mãe.

Junto a Luciano Salvador Bahia e a Camila Guilera, a assistente de direção, chegamos à conclusão de que deveríamos sim materializar *o voo*, uma composição minha em parceria com Alexandre Coutinho, que já era parte do material de referência em sala de ensaio. E, assim, *a nossa canção* entrou, e sempre acontece no início. Ela veio carregada de memória. Em *o voo*, “perdido parto de qualquer esfera, gravidade esquecida”. Ela é como uma oração que prepara terreno para a memória, a vontade de coragem. Ao mesmo tempo, reafirma por meio da imagem esférica a ideia do

cenário circular, que minha intuição desejava durante o processo. A própria imagem de um voo foi um elemento potente e presente na sala de ensaio, principalmente conjugado ao cenário, elemento do qual tratarei no próximo tópico.

Finalmente, a última canção entra como uma realização do desejo de Alexandre em um de seus poemas, também como uma conversa com a mãe que diz que a vida “a de ser o canto de Elis iluminando as salas”. E como sobrepuja textualmente tantas colagens entre as vozes dos suicidados e a minha voz, ponho para tocar *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, também suicidada, com a voz de Elis Regina, para, finalmente dançar no círculo e celebrar as alegrias e as dores da vida.

Há uma fala no espetáculo em que explicito rapidamente que O voo é “nossa música”. A camada de construção do uso dos textos e canções de poetas suicidados não é explicitada na encenação. Já foi, em algum momento, mas por uma questão de outra ordem, o trecho foi cortado.

### **O voo, a minha carta**

E se *nenhuma carta* existiu, por que não escrever as cartas não escritas? Por que não tentar encontrar esse destinatário ausente que, na sua ausência, se faz sempre presente? Presente nos pensamentos, no meu sentir, nos passos de todo o processo de criação. Esse destinatário motivador do encontro cênico. Ah se eu pudesse trocar cartas com você!

Essa tradição é antiga na narrativa. Não vamos esquecer de Goethe em “Os sofrimentos do Jovem Werther”, referência clara dentro do nosso processo de criação. E Hilda Hilst que também paira pelos nossos ares? Cartas. Sejam honestos, as cartas sempre estiveram na minha frente durante o processo e a pesquisa e, só agora, consegui captar. E olha que os bilhetes, cartas e poemas espalhados pelo espaço cênico do espetáculo já simbolizavam um desejo, digamos, ardente, pelas cartas, pelo dito e pelo não dito. Pela intimidade exposta. Você nem imagina, mas posso ir mais longe com esse impulso e até assumir a falta de compostura de nietzschiana e me comparar a ele quando tem como destinatário de “O Nascimento da Tragédia”, Richard Wagner (NIETZSCHE, 2003). Você será o meu destinatário. O meu destinatário ideal. Porque era assim. Eu amava receber suas poesias em processo, como se eu pudesse ser a sua crítica, enquanto em meu peito havia somente admiração.

Então é por isso que hoje escrevo para você, pela primeira vez. Consentindo a nossa amizade. Que saudade, meu amigo. Meus olhos se embotam de água salgada. Mas não vou ao mar hoje. Não hoje. Escrever esta carta me dá a sensação de que podemos conversar. E talvez, meu amado, você seja sempre o meu primeiro interlocutor. Dou um, dois, três... alguns suspiros para não parar a escrita. Cada suspiro parece assegurar a consciência da gravidade à beira do meu precipício... tomo-me de coragem para me lançar. Para seguir em frente nesse exercício de trazer à memória o processo de criação de *nenhuma carta*. Foi isso que vim fazer aqui. Rememorar esse negócio que eu tenho feito, na companhia de muita gente amiga. Ah, como eu queria que você conhecesse todos. Porque todos eles parecem ter chegado perto de você. Nunca fui suficiente sozinha, se é que a autossuficiência é possível, sempre precisei de companhia, não obstante saiba que você logo vai dizer que se trata de uma inverdade e que eu sempre dei conta de realizar vontades e desejos etc. repito, só eu sei a falta que você me faz. Mas vamos entrar no assunto desta carta porque já está ficando melosa demais. Então vou trocar o meloso por melodioso. Você lembra quando compomos o vôo, eu e você? Ainda tinha o acento circunflexo, veja só! Passamos uma noite e tanto! Naquela época, nós nos amávamos não só espiritualmente. Amávamos as angústias que víamos espelhadas um no outro, nossa paixão pela música e pela poesia. Amávamos o que projetávamos entre nós: ser artista. E foi a sua primeira vez no palco do teatro, lembra? Com esse voo. Como esquecer quando cantamos juntos essa canção?

Tento não adormecer meu sono  
Para não escapular dos sonhos  
Que em meus escuros olhos  
Desenham uma imensidão de vida

Éramos o impulso dionisíaco entre amor e vinho e, depois, cantando para encontrar nosso impulso apolíneo com violão nos braços e caneta na mão. Era madrugada. Queríamos tudo. O mundo. Queríamos o sonho, a infinitude da beleza. Um sono atento para a imensidão do mundo onírico do deus délfico. Como esquecer?



Figura 7 – Eu e Alexandre Coutinho cantando o voo. *Asas abertas*. Show no Teatro SESI Rio Vermelho, Salvador/BA. 2006. (foto: Mariana Gadelha)

Olha essa fotografia! Queríamos voar... eu e você, formamos uma asa... e o ar era denso. Saudade... Cerca de quatro minutos foi a duração do momento. Voamos juntos por uma eternidade. A eternidade que minha vida durar. Cheios de medo, trôpego, mas juntos. Não à toa nos preparamos com vinho que você nos trouxe ao camarim. Agora, pense comigo, propus-me a trabalhar com material de uma narrativa vivencial. Como essa canção e esse par de asas poderiam ficar de fora? Essas asas são o princípio do meu voo. Você e eu. Cada braço. Cada asa desse voo que só pode acontecer porque fomos eu e você. O ar continua denso... mas cantar ajuda a rarefazê-lo. Queria cantar para que ouvisse agora. Sei que iria gostar, mas esta cópia é fria demais para se ouvir música. Se eu procurar bem, é capaz de encontrar o manuscrito dessa canção. Nossas letras se confundindo, nossos corpos se confundindo. E pode ser que alguém pense que o samurai em cena é coisa sua. Já te contei que tinha certeza de que era um samurai na minha infância? Não obstante, isto superado, me visto do samurai que descobri em você, aquele que é capaz de vencer o grande enigma da sociedade: a morte.

Tento então sobrevoar sacadas  
 Arranhar céus com as minhas unhas secas  
 Satisfazer anseios  
 Descosturar do peito as correntes



E no íntimo se faz a inevitável desordem  
 Das costas escorre o gosto das asas ainda expostas  
 E o vento que canta o medo, hoje não me encanta mais  
 Não mais

Não queríamos pouco. Eram muitos desejos. E Drummond já dizia que “a tarde talvez fosse azul, não houvesse tantos desejos”. E se a vida foi pequena demais para suportá-los, a poesia nos suportava no seu governo. Li, durante o processo, uma frase que você costumava re-parafrasear (perdoe o neologismo, mas as vezes eles são a melhor saída), em divulgação do lançamento do seu livro: “A poesia é minha clínica, minha doença mais sadia”.

Você sabe que sou dada a arquétipos. Pensei que lidar com o “Louco” no sentido arquetípico facilitaria a minha comunicação. E, foi nesse caminho que cheguei a Torquato Neto, despersonalizando-o em minha figura cênica. Torquato, expoente do tropicalismo, não foi o único poeta da geração mimeógrafa a quem dediquei meu investimento. Ana Cristina César, também poeta e, também suicidada, foi referência efetiva para o processo. Entretanto, inicialmente, quando o processo foi retomado, recorri quase que completamente a Torquato Neto. Cheguei a dar um título e a ser impelida a fazer uma dramaturgia toda com base nos escritos de Torquato Neto, reunidos em “Os Últimos Dias de Paupéria” (NETO, 1982), livro póstumo e lançado em edição estendida em 1982, único livro que reúne os escritos desse poeta. No entanto, caso eu seguisse tal caminho, partiria para um processo que não se aproximava daquele que gostaria de investigar, enquanto pesquisa cênica. O material era vasto, entre seus textos para colunas de jornal, letras de música, ensaios de poesia concreta e, o que mais me interessou, seu bilhete de suicídio, seus diários no hospício. Na edição, inclusive, assustei-me ao ver na foto de Torquato Neto, o seu retrato. As coincidências que encontrei entre vocês, em algum momento, cheguei a refletir se não eram somente minhas projeções. Mas como abrir mão daquele material?

Sim, meu amigo. A imagem do voo é a minha primeira conexão com você, com o incerto, com o princípio do desequilíbrio, da desordem. É também uma oração, para que eu possa seguir sobrevoando e “arranhando céus”. As “unhas secas” são sedentas, desejosas de algo místico e, ao mesmo tempo, concreto, que sabemos que podemos alcançar. Somos um só. Eu e você. No corpo do meu samurai.

Era preciso esse voo na encenação de *nenhuma carta*. Buscamos possibilidades de precipitação e risco, tanto no plano afetivo quanto no plano físico, que seria estabelecido, não somente com o público, mas também com a cenografia: uma traquitana de ferro imponente, impossível de ser ignorada, afundada no círculo onde as ações acontecem: o meu contraponto. Aquele ferro, com o qual eu preciso lidar, é um correspondente material da dor da ausência, da presença da perda e da presença do “ausente”. É quando todo o sentimento deixa de ser individual e se torna transpessoal, na medida em que aquele signo se impõe impassível diante de todos. Aquilo que não se nomeia e que não tem resolução e que, muitas vezes, incomoda. Aquilo que existe e que não dá para ser ignorado. Uma gangorra, uma pessoa, e a falta primordial para seguir na brincadeira: a falta do meu parceiro. A constituição fêrrica é a correspondência localizada de todo sentimento. E é preciso esforço para estar com ele. Quando o cenógrafo Rodrigo Frota lançou o desafio, dizendo: “vamos radicalizar”, eu aceitei. A presença de algo que pudesse ser atravessado pelos olhares do público e por suas ansiedades. A gangorra é fria, é metal, é seca, cortante e pesada, como a dor que eu senti, quando recebi a notícia da sua partida, meu amigo. É nela que subo para cantar com você. Mas a canção acaba e eu fico sozinha. Sozinha mesmo, tentando dançar naquele círculo. Eu falei sobre isso? Eu queria que fosse uma dança. Queria que aquele círculo fosse uma grande dança para celebrar sua vida. Nosso encontro. Nossa despedida. Para lidar com o seu ato de suicídio por outras vias menos racionais. O teatro me salvou. Tive tempo de te dizer isso? Não sei... sei o seguinte: “essa música flui de novo até mim”... e quando ela termina, você some, o ar volta a sua densidade e continuo tentando voar e me distanciar do peso da racionalidade, da vontade de explicação, não pela sua morte em si, mas pela minha perda, pela sua ausência, pela confusão que é lidar com o irreparável. Eu sigo tentando dançar e tentando voar, mesmo com medo. Geralmente, nessa hora, me dou conta de novo das pessoas que estão ali presentes. Olhando para essa figura híbrida, que sou eu e você e ao mesmo tempo nenhum dos dois, e esperando que algo aconteça. Escolho alguém para fazer a pergunta que fiz para você de frente para o mar, para o infinito, sentindo sua presença, embora soubesse que não nos veríamos novamente. Pergunta que Clitemnestra fez para Ifigênia quando esta decidiu morrer-se em sacrifício pela Grécia, segundo desejo de seu pai: “vai sem mim, então”? (EURÍPEDES, 1993)

Preciso reforçar aqui que apanhei e apanho muito daquela traquitana. No programa do espetáculo, na versão da estreia, escrevo, ao seu lado: “Renasço neste trabalho que me exige dos músculos, dos sentidos, e muitas reflexões”. Na crítica sobre “nenhuma carta”, da revista virtual Barril, edição especial do FILTEBA (Festival Internacional Latino Americano de Teatro da Bahia), Daniel Guerra inicia seu texto assim:

Desde o início, muitas cartas. Pisamos nelas até encontrar um sorriso calmo de atriz vindo nos receber em cima do palco. Lá se encontra uma geringonça de ferro afrontando os espectadores, cuja estrutura gira como uma grande roleta russa. Não fossem as mãos sempre muito precisas da atriz, a sorte e o azar teriam feito um belo trabalho. (2016, p.02)

A imagem da “roleta russa” trazida pela crítica nos dá a dimensão do risco. O processo de criação das partituras e busca de imagens em relação ao manejo do cenário, partiu da proposta de lidar com ele como uma criança que se desafia diante de um brinquedo. Um brinquedo assustador e instigante. Uma criança inventa maneiras de brincar sozinha. A brincadeira assemelhava-se a superação de atingir os galhos mais altos da árvore, como eu fazia com a amendoeira que ficava na frente da minha casa, nos tempos de infância. As frustrações eram parte do exercício também.



Figura 8 *Estilhaço 4: contextualização*. Blumenau/ SC. 2017. (foto: Lorena Grisi)



Figura 9 *Estilhaço 4: contextualização*. 2016. (foto: Taylla de Paula)

Enquanto só experimentava o aparelho cenográfico, brincava como aquela criança. Só que o risco e o empenho emocional de enfrenta-lo, o suicídio encarnado, fazia dos meus ensaios e laboratórios, muitas vezes, um fim de tarde com choro solitário de quem até conseguiu subir muito alto nas memórias, só que a descida se

tornou perigosa e dolorosa. Nesse momento, as parcerias com os colaboradores cênicos assumem um espaço imprescindível. A convivência dessa experiência não pôde ser ignorada por esse relato.

Pois, caro amigo, são muitas “correntes” para desatar por aqui. Por isso sigo tentando voos... mas para quê, mesmo? Para que transformar essa arte em vida? Essa desordem de memórias, esses rastros inacessíveis que venho reinventando todas as vezes que preciso lembrar, lembrar e lembrar. Será que é porque tenho medo de esquecer? Ou melhor, de esquecer do louco em mim?

Em o “Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo”, Friedrich Nietzsche (2007) traz como eixo do seu pensamento a noção dos impulsos dionisíacos e apolíneos como forças criadoras e contrapostas entre si, que atuam na arte e na vida e a relação entre essas duas forças teriam dado origem a Tragédia Grega:

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2008, p. 24)

Sobre o princípio dionisíaco, o filósofo reforça dentre outros, seu caráter extático e imanente diante da vida que “Cantando e dançando, manifesta-se [o homem] como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu andar e a falar e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares”. O homem é a própria obra de arte, é “a força artística de toda natureza, para deliciosa satisfação do um primordial, [e] revela-se aqui sobre o frêmito da embriaguez. (Idem, p. 28) Arrisco-me a sugerir que o impulso dionisíaco contém o polo da atitude performativa no teatro e o apolíneo a manutenção da teatralidade. Possibilidade de abordagem que deixarei suspensa para próximas pesquisas.

## ELEMENTOS DA CENA

### Cenografia, ideias revoluções e evoluções



Figura 10 - cenografia. Estreia. 2016 (Arquivo pessoal)

O círculo para mim é importante. É o tempo mítico, é a comunhão, o outro mundo, o espaço da conciliação. É o espaço que comporta os ponteiros do relógio, o tic e tac da vida, o percurso que marca fim, mas também o sem fim de tudo o que tem aspecto cíclico. É a roda da fortuna representada no Tarô, conduzido pelas Moiras, as três deusas que tecem o destino e representam, segundo a mitologia grega, os três estágios da vida e que, não importando a direção do giro, há sempre um anúncio de nova fase. Finalmente, a cenografia se define, um círculo cinzento envolto de muitos papéis impressos com diversas cartas de suicidados aos pés do público, delimitando o traçado do círculo. A cenografia é de Rodrigo Frota com assistência de Erick Saboya, que também era amigo de Alexandre. Tentamos outros projetos de cenário que foram abortados.

O corpo técnico que acompanha o espetáculo ocupa um dos lados do círculo e, do seu lado oposto, vê-se a corda bem trançada e mais adiante, no sentido horário, uma espada, e depois, um pendente sobre os tais objetos acima referidos:

dois livros e um disco. Atrás de tudo, a rotunda. O público vai ficando em volta, nas cadeiras organizadas no espaço sobre os papéis, e, às vezes, sentados ao chão, sobre as cartas. No centro do círculo cinza, uma geringonça que já teve quatro metros e dez centímetros de comprimento, e que hoje, por questões de sobrevivência do espetáculo, ficou com dois metros e noventa centímetros. Nem por isso, depois de sua diminuição, chama menos atenção. É uma espécie de gangorra, quase da mesma tonalidade do chão, com noventa centímetros de altura, imponente, no meio de tudo.

Antes que o público entre no espaço, tenho algumas tarefas a cumprir e que contribuem para a minha concentração: tranço a corda e, em seguida, uso pelo menos quinze minutos para aquecer o corpo. Geralmente faço alguma sequência de *asanas* (posturas da Hatha Yoga), subo na gangorra, ando de um lado a outro, joelhos sempre flexionados, desço, e a deixo preparada, sem os apoios laterais, equilibrada somente no eixo. Durante essas ações, busco o estado de presença, encontro o passo adequado da dança que vai começar, e sempre concentrada na respiração.

Nos trabalhos com o samurai, defini algumas implicações físicas que serviram de base de treinamento para a cena. Uma delas foi o caminhar. Caminhar sobre as águas, como se deslizesse, como se o chão não soubesse que está sendo pisado. Esse caminhar deveria ser levado inclusive para cima da gangorra, principalmente na cena/ritual de suicídio. Outro trabalho físico importante foi a composição da cena com a espada, a cena do *seppuku*. A cena em que uso a espada acontece toda em cima da estrutura de metal, exigindo mais das pernas e da precisão dos movimentos propostos pela partitura pré-elaborada a partir de uma coleta de imagens de samurais em luta. Determinei imagem de partida e imagem de chegada para preencher a composição de cada célula da partitura física. É nessa cena que adicionei outra camada, e faço o ritual como samurai, no entanto, conto a história do guerreiro Drona, presente no Mahabarata.

Nos derradeiros cinco minutos, nós, geralmente as quatro pessoas que fazem o espetáculo acontecer atualmente, eu, Camila Guilera, Lorena Grisi e Vinícius Bustani, ou mais alguém que esteja colaborando no dia, nos encontramos dentro do círculo numa espécie de oração e fortalecemos nosso contato ali. Quando eles saem para ocupar seus postos (operação de luz, operação de som e apoio), ao redor da roda como todas as pessoas, naquele resto de minuto que antecede a entrada, eu morro de medo. Princípio de palpitação.

## Figurino e maquiagem



Figura 12 - Opção 1. (desenho: Agamenon Abreu)



Figura 11 - Opção 2. (desenho: Agamenon Abreu)

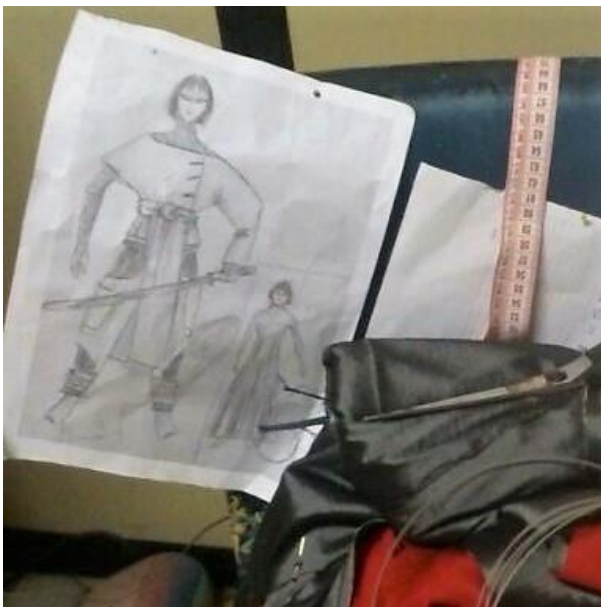


Figura 13 - Opção 3. O escolhido, já com tecidos escolhidos. (foto: arquivo pessoal)



Figura 14 - Maquiagem águia, de Agamenon Abreu. (foto: Diney Araújo)

Eu queria a espada. Eu queria o seppuku. Queria morte também. Eu contei que acreditava que eu era samurai quando criança. Que para o xintoísmo não havia estigma sobre o suicídio. E eu queria algo que através do figurino, pudesse vestir e despir esse samurai de mim. Haveria o momento de retirar aquele escudo. Essa espécie de persona. O figurino e a maquiagem deveriam resolver de alguma forma a passagem entre lutar e dançar. Meio morte, meio águia, meio samurai.

### **Imagens e a Iluminação**

Eu respiro e começo o canto, insegura. O temor dura até chegar a primeira pessoa. Até os vultos dos primeiros irem tomando forma com a aproximação. A falta de nitidez não é pela falta de luz, pois, nesse momento, a iluminação é branca, aberta, e revela todo o espaço, sem filtros e numa intensidade confortável aos olhos. Mas a quantidade de fumaça é generosa, o que torna a atmosfera do espaço densa e difusa a certa distância. Mas quando eu olho nos olhos da primeira pessoa, alguma coisa muda. O medo se dissipa no primeiro encontro, nos primeiros cumprimentos e no primeiro abraço. Eu tento recebê-las uma a uma. E o canto que canto se preenche com a troca. Tudo é presença.

Quando percebemos que a maioria já se acomodou em suas cadeiras, tomando seu café, o canto vai parando a música baixando até sumir e a luz diminui, ficando concentrada com mais intensidade em um dos pontos do círculo. Canto escolhido para ser o lugar onde ficam os meus objetos pessoais, as portas de acesso das minhas memórias.

Para a iluminação de *nenhuma carta* partimos de referências de diversas ordens. Partimos de imagens, de metáforas retiradas dos textos e do desejo de marcar dois universos diferentes na cenografia, o espaço mais ficcional e o espaço mais real.

“Em busca de um sinal” foi uma metáfora que nos conduziu a estruturar uma cena totalmente dialogada entre mim e a luz. Decidimos, eu e João Batista, o iluminador, por tornar a ausência desse sinal presente, a ausência presente desse amigo. Além dessa ausência presentificada na luz, instalamos uma partitura de movimento associada a uma trilha frenética, em que pequenos focos de luz surgem e eu tento alcançá-los.





Figura 15 – Imagem do artista Pejac.

Outra imagem que construímos potencializada pela iluminação é a cena do seppuku, cuja referência foi um quadro de Silvestre Santiago, conhecido como Pejac, artista de Barcelona, que possui diversas intervenções urbanas trazendo uma sensação de corpo-sombra como componente vivo do espaço:

Foi essa sombra que me inspirou para a cena. Construímos a outra camada projetando a sombra no ciclorama. Meu corpo iluminado era o avesso do corpo de sombra projetado no fundo branco. Projeção que se inicia branca, e depois mistura o sangue como o leite e a aurora de “A morte do Leiteiro”, de Drummond, até que a vermelhidão se espalhasse, tomando completamente o quadro. Também construímos a imagem da Morte, carta do tarô. João colocou luzes negras ressaltando um branco onírico das cartas que compõem o fora do círculo e uma lateral difusa, que revela a silhueta da imagem clichê que fazemos da morte, no momento em que desenlazo a corda que desce do teto e compõe o cenário. Retiro totalmente a corda na cena em que recito um trecho de Maiakovski, no *estilhaço 8*. Outro princípio importante para a iluminação foi a ideia de espaço real e espaço ficcional. João Batista propôs uma iluminação cenográfica, com pendentes sobre o público, de modo que quando eu estabeleço uma relação direta com o espectador, são esses pendentes que estabelecem o código. Do mesmo modo, um pendente fica sobre os meus objetos pessoais dispostos no círculo.



Figura 16 cena: *O meu poeta e suicídios que deram certo*. 2016  
(foto: Taylla de Paula)

## EM BUSCA DE SINAIS POR UMA GENEALOGIA DO PERCURSO DA CRIAÇÃO CÊNICA E DA PESQUISA

### NO PRINCÍPIO PRECIPÍCIO - NARRATIVA DE UMA PRÁTICA E PESQUISA PRÉVIAS

PRECIPÍCIO é um exercício/experimento de Teatro Performativo e toma como ponto de partida a imersão no tema do suicídio. A proposta contempla a pesquisa da segunda unidade do Módulo V de Artes Cênicas com ênfase em Direção Teatral, sob a coordenação do professor Paulo Cunha. Deverá acontecer no espaço Cultural Casa da Mãe, no bairro Rio Vermelho, nos dias 25 e 26 de maio, às 21h. A performance tem como ponto de partida os arcanos maiores das cartas de tarô, em seu sentido arquetípico, a viagem do Louco, a vida, até a Morte; e cartas, fragmentos de textos e poemas de escritores suicidas. (projeto de encenação de Precipício. Ver anexos)

A citação acima trata-se da apresentação do projeto de encenação para o exercício cênico *Precipício: Experimento nº1*, ocorrido no ano de 2014. Percebo nesse experimento, anterior à *nenhuma carta*, a identificação de esboços de indicações de ações, de opções simbólicas que, ressignificadas, se mantiveram no processo posterior. Posso me arriscar a dizer que ele foi o embrião, os primeiros passos, no que se refere a procedimentos de trabalho técnico principalmente. Foi a partir desse momento que algumas questões cruciais em relação à prática teatral que eu estava começando a desenvolver emergiram e se apresentaram para mim como icebergs numa viagem aos polos gélidos da terra. O meu desafio à *la R. Walton* reunindo seus companheiros para uma empreitada desconhecida, ou à *Vitor Frankeinstein* com vistas aos seus primeiros estudos da adolescência (SHELLEY, 2011). Portanto, embora o projeto *Precipício* tenha sido uma fase prévia, é importante para a compreensão da trajetória do nosso objeto. Não o fazer seria um silenciamento difícil de ser ignorado no que se refere a genealogia do nosso processo de criação.

Para tentar organizar o pensamento, voltemo-nos, novamente, à citação inicial. Dela, destacarei três questões de saída: uma teórica, o teatro performativo, uma temática, o suicídio e, uma prática: o levantamento de dispositivos concretos para a elaboração cênica. É necessário compreender que os três destaques operaram, no meu percurso, quase sempre em conjunto, tanto na pesquisa teórica, quanto no processo de criação: com mais fluidez do que inicialmente possam aventar.

Por exemplo, pensemos no título: Experimento nº1. O exercício cênico cujo título inicia-se com a palavra Experimento não poderia sugerir um propósito de pesquisa? Seguido ainda da marcação de uma espécie de enumeração seriada: nº1. Numa perspectiva de obra, tal dado poderia sugerir ao mesmo tempo a ideia de inacabado que se queira oferecer como suplemento à apresentação, e, por outro lado, a continuidade de uma possível série, algo que viesse a se completar à posteriori, como acontece nas trilogias, tão comuns no cinema e na literatura, como o próprio Alexandre Coutinho usa em seu livro, *Estudos do Corpo*, o recurso de enumerar uma parte de seus poemas como *Jazz nº 1*, *Jazz nº 2* etc., como se cada poema, fosse uma *jam session*.

O fato é que aquela apresentação tinha um objetivo didático e a condução do curso, como era recorrente, partia da teoria para aplicação prática. Dever-se-ia construir um objeto cênico que correspondesse a uma teoria. Foi lida e colocada em discussão, então, uma bibliografia sobre o teatro na contemporaneidade, concentrada principalmente em Patrice Pavis, no livro *A Encenação Contemporânea* (PAVIS, 2010). Havia também Hans-Thies Lehmann, com *O Teatro Pós-dramático* (LEHMANN, 2007), e, finalmente, como leitura facultativa, o artigo de Josette Féral, *Por uma Poética da Performatividade: O teatro performativo*, publicado pela Sala Preta (FÉRAL, 2008). Devíamos escolher nosso caminho teórico para escrever o projeto de encenação. Ávida para encontrar um manual de trabalho que me ensinasse como fazer “teatro contemporâneo”, fiz uma primeira leitura dos dois primeiros autores e deparei-me com um universo de possibilidades e, ao mesmo tempo, um imenso vazio: nenhuma cartilha de como fazer teatro contemporâneo. Pelo contrário. Nesse momento me dei conta de que não encontraria um manual e era exatamente esse um dos traços do fazer contemporâneo.

Tanto a perspectiva teórica de Lehmann, quanto a de Patrice Pavis parte de um confronto entre o teatro e o drama. O primeiro faz uma contraposição a Peter Szondi e a Teoria do Drama Moderno, defendendo a ideia de superação do drama na pós-modernidade, denominando certos tipos de prática de Teatro Pós-Dramático, que, em oposição a demarcação medida por cronologias, se insere, ainda assim, na ordem do Drama. O pós-dramático aparece quase como uma sucessão natural ao pensamento de Szondi em relação à superação do Teatro Burguês, em detrimento de um teatro moderno (LEHMANN, 2007). E foi através da teoria de Lehmann que

despertei para a ideia de “irrupções do real” na cena teatral contemporânea (Idem, 2007), que não necessariamente recusam a dramaturgia, mas que se relacionam com outros paradigmas da teoria teatral. Principalmente o que diz respeito às hierarquias da trama teatral, colocando as possíveis camadas presentes no espetáculo em posição de horizontalidade, dando mais relevo à situação teatral, ao acontecimento, vendo o texto como mais um elemento e não necessariamente como o elemento que definiria os percursos da cena. De modo que outros parâmetros conceituais seriam necessários para melhor compreender as experiências que aconteciam no teatro mais ou menos desde a década de 1960, que se contrapunham ao teatro tradicional, como diz o próprio Lehmann, já que o teatro é geralmente pensado tacitamente como o teatro do drama.

Logo fiz associações com alguns espetáculos assistidos por mim e que me intrigaram, não só por estabelecer outras proposições de troca com os espectadores, mas pela sua narrativa interferida com dados de uma suposta realidade: *Festa de Separação*, da pesquisadora Janaína Leite, cuja encenação se utiliza de uma linguagem documental e conta com a presença de um casal que resolveu se separar e documentou todo o processo; *Ficção*, da companhia Hiato, composto por seis solos com base autobiográfica, permeado de outras presenças, como o pai de um dos atores, ou fotos, ou objetos; e *Estamira* – na beira do mundo, da atriz Dani Barros (2013), no qual ela fricciona sua história pessoal com a loucura à história de Estamira, catadora de lixo que se tornou a *personagem* central do documentário do cineasta Marcos Prado, muito aclamado pela crítica. Não me estenderei contando seus enredos etc., no entanto, cito-os pelo que mais me interessou em seus trabalhos: as diversas estratégias de irromper aquele espaço ficcional do teatro com a sensação de realidade. Como isso acontecia, em geral? Suas narrativas, compostas de material testemunhal, documental, seja audiovisual, fotográfico, seja por uma carta *real*, produziam um jogo de dúvida e confirmação, de sugestão e sanção mobilizando outra forma de percepção do espectador, que pode passar a especular os limites entre a ficção e a realidade.

Mais uma vez reforço que não estou tratando do real que, em geral, desejamos ignorar, a tosse de alguém, um elemento de cena que cai e revela o que não se quer ver em cena, mas um real provocado, um real que faz parte do jogo e que altera a dinâmica de sua percepção. A participação de supostas “pessoas da família”,

fotos, filmagens, a relação de diálogo que se estabelecia, principalmente com o público, uma carta referenciada em dado real, a vontade de compartilhamento de experiências diretas, aliada a narrativas em primeira pessoa, a ausência de personagem e/ou a suspensão dessa figura para dar acesso ao discurso direto da atriz, tudo isso acionava em mim, espectadora, uma mudança na dinâmica da percepção, desde ao que diz respeito à mera curiosidade, passando por uma construção de intimidade no momento da situação teatral, a produção de uma espécie de empatia, até uma escuta mais atenciosa e engajada.

Sabia o que queria, mas seguia questionando sobre o como fazer? Como vou organizar as ideias, e conseqüentemente os materiais já coletados que fariam parte do processo? Ou melhor, se esses materiais autobiográficos precisam aparecer, como os acionaria? Portando a percepção de espectadora sobre tais procedimentos cênicos, retomei minha pesquisa sobre teatro contemporâneo. Como seria possível aprender a ser contemporâneo? Precisava dar conta de uma série de escolhas, mas rodeada de questões: como vou saber se estou sendo contemporânea? As leituras me confundiam.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche é um exemplo do que é ser contemporâneo pela sua não associação ao seu tempo, por não ser a ele coincidente, ou seja, ser anacrônico, e não se reconhecer no seu tempo: “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Podemos destacar quatro aspectos importantes da contemporaneidade, segundo Agamben, que se afinam com a minha busca e com o que eu estava percebendo do próprio percurso criativo que vinha percorrendo, são eles: a descontinuidade (a fragmentação); o caráter inapreensível (tentativa de lembrar - memória); a dissociação (o gesto e a palavra); e a relação particular com outros tempos (mito). Sob essa perspectiva consegui encontrar ressonância entre esses aspectos e a minha prática, principalmente sua correspondência ao que eu viria chamar de *estilhaços*, os fragmentos do roteiro que propunha inicialmente e que se confirma como característica própria desse processo de criação. Nesse ponto, comecei a assentar a estrutura do roteiro que me acompanharia, escolhendo dinâmicas bem distintas em cada estilhaço, como, por exemplo, a presença de um teste encontrado em um site da internet, que muito me espantou e quis leva-lo a ser realizado com o público, ou o jogo de tarô para me ajudar a responder a última

pergunta do mesmo teste, diante da plateia. Por outro lado, me deixar levar por momentos de muito lirismo, nos trechos em que trabalhei com partituras físicas e o texto das cartas de despedida da Virgínia Wolf, ou com a ironia diante da vida com a carta de suicídio de Mário de Sá Carneiro enviada para Fernando Pessoa, ou o bilhete do “FICO” em caixa alta de Torquato Neto. Finalmente compreendi que o contemporâneo nada tinha a ver com o sentido do tempo cronológico, nem com a objetividade. Lidar com o contemporâneo é ter que renovar parâmetros a todo momento, é estar disposto a lidar com o imprevisto, com o que não cabe, com o que quebra, com o impalpável e intangível. Nesse primeiro momento, só consegui lidar com o suicídio publicamente através desses poetas. Pouco deixava revelar sobre mim. Era tudo menos tangível, portanto doía menos, conseqüentemente, eu me arriscava menos. Quanto ao luto, eu nem o reconhecia. Meu amigo havia se suicidado há um ano, naquele momento do *experimento*. Meu melhor amigo havia se suicidado e eu, que estava longe, me propus a percorrer as pistas do que seria cometer um suicídio, mantendo uma distância de segurança.

Mas antes, segui aturdida em elucubrações teóricas, mais atrapalhada do que encaminhada, e, em conversa com o professor Paulo Cunha, fui orientada a voltar meu olhar ao tema que queria investir na apresentação para conseguir pensar no tal projeto: o suicídio. Assim o tema passa a orientar os caminhos e descaminhos do processo.

Depois de ter terminado o projeto, o medo, de novo a insegurança apossara-se de mim em relação ao trabalho na sala de ensaio sozinha. Tanto por ser o meu olho dentro e fora, tanto por falta de suporte para os momentos emocionalmente difíceis. Sugestão, do meu, então, orientador naquela ocasião, o professor Paulo Cunha sugeriu: tenha um assistente de direção acompanhando você. Na minha ingenuidade, meus temores urgiam: como eu poderia chamar alguém para uma empreitada que eu mal sabia como começar? Mas, ao mesmo tempo, como eu daria conta de fazer isso sozinha? Em meio a um turbilhão de perguntas exaltadas, percebia o quanto era reconfortante compartilhar a sala de ensaio com meus colegas atores em outros processos. Pensei em dar para trás. Hoje acredito que a recusa de alguém acompanhando o processo tinha mais a ver com a minha dificuldade em assumir o luto e a dor que me acompanhavam e se revelavam em momentos de descuido durante os laboratórios.

Mas segui. Eu estava compreendendo que a chave para o teatro que precisava fazer naquele curso era a palavra “limite”. Eu escolhi sondar o mundo extremo do suicídio e tinha algumas razões e, principalmente, emoções para isso: por ser um tabu, por ser tão malvisto socialmente e por ter se tratado de um acontecimento tão marcante para a minha vida. Sim, o meu melhor amigo havia morrido voluntariamente havia pouco. Ora, meu tema era o suicídio. Lidava com o limite entre a vida e a morte. E a saudade, e a minha dor. Eu estava na fronteira entre um fato da realidade e um discurso artístico. Como assumir isso e descobrir uma forma de tornar fato e elaboração do fato em resoluções tangíveis no exercício da cena?

Como elaborar procedimentos para mim mesma? Como me conduzir em uma sala de ensaio? Como me motivar e motivar os meus possíveis parceiros de trabalho?

#### **Procedimentos: operando com estilhaços iniciais**

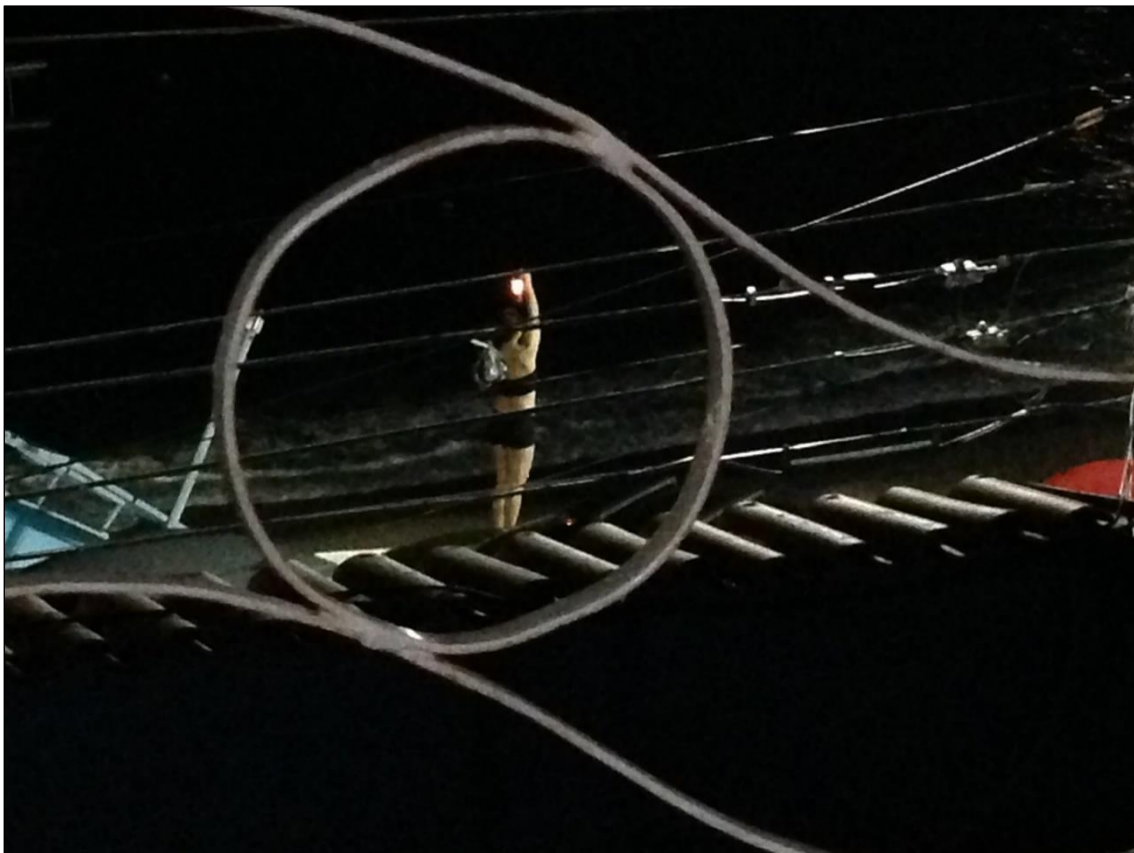


Figura 17 Início da performance *Precipício: experimento n°1*. 2014 (arquivo pessoal)

Era o início do ritual.



Ali eu estabelecia contato com a sua ausência e a tornava presença. E cantava nossa música.

Lembro que o primeiro lugar que corri para tentar falar uma última vez com você foi a beira do mar. Aquele infinito...

De frente para ele, eu perguntei pela primeira e última vez, em voz alta, “por quê?” E bem egoísta eu resumi seu ato a mim mesma: Segui: “por que você me deixou aqui?”

Me senti autorizada a gritar “por quê?”. Doía de fechar a garganta e, à distância de beira-mar, o sal do mar se confundia com as águas que meus olhos vertiam compulsivamente. Ardia tudo.

Ali mesmo, eu refiz a questão: “por quê ficar aqui?”

sou dessas...

continuarei por aqui, meu amigo, seguindo... em busca de sinais...

Em primeiro lugar, decidi fazer a apresentação num espaço alternativo, em um bar que era frequentado por nós dois, por mim e por Alexandre Coutinho, meu amigo. Este lugar fica em frente a uma praia onde Alexandre finalizara uma performance cujo título era *Em Busca de um Sinal*, sobre a qual comentei anteriormente. E dali eu começaria a minha, também em busca de um sinal...

Eu estava segura do meu projeto bem defendido e das escolhas que estava fazendo.

Organizei da seguinte maneira os objetos que escolhi para desenvolver as estratégias do trabalho de criação na sala de ensaio: de um lado, o que se relacionava diretamente comigo, com a minha vivência pessoal: o tarô, que serviria, inicialmente, no sentido de orientar uma estrutura base, uma espécie de roteiro de fragmentos, que serviria para a organização interna do tema; e, de outro, aqueles que eu achava que iam dar conta dos meus questionamentos: uma escada de madeira de dois metros e quarenta centímetros, pois decidi que necessitava dos riscos da altura, e cordas, por ter sido a morte do meu amigo por enforcamento, para, a partir de improvisos na interação com elementos, criar partituras cênicas. Em outra camada, realizava leituras de poetas suicidados, incluindo o livro de poemas *Estudos do Corpo*, do próprio Alexandre Coutinho, do seu blog *Infinitas Cortinas*, além de obituários, e de cartas de suicidados anônimos.

Eu tinha um objetivo claro descrito no projeto: trazer à tona o suicídio, tema interdito, quase sempre visto como ato condenável, oferecendo novos olhares. Tinha a pretensão de possibilitar ao público a reflexão sobre a própria vida e sobre a legitimidade da escolha entre ficar (morrer) e seguir (viver). Desse modo, fiz a opção em centralizar o foco nas narrativas sobre morte sob o ponto de vista dos suicidados.

Investi em treinamentos psicofísicos a partir da imagem do Enforcado, do Tarô, concentrando-me nos princípios de queda e suspensão. A mitologia que acompanha a carta do Enforcado é a de Prometeu. Prometeu se sacrifica em nome da humanidade quando entrega o fogo dos deuses ao homem. É uma carta de sacrifício e renúncia em nome de algo maior. Reflete a aceitação da dor, a espera na escuridão. O fígado de Prometeu é constantemente atacado por uma águia que Zeus designara para vigília do seu castigo. O resgate de Prometeu, depois de 30 anos de sofrimento, é feito por Hércules. A metáfora me foi produtiva. Nessa altura dos ensaios eu tinha 30 anos e me sentia, de algum modo, resgatada pela morte de outra pessoa. Eu seria uma espécie de Prometeu.



Figura 18 *Precipício: experimento n° 1*. 2014. (foto: Carolle Teixeira)

À noite, sozinha, primeiro dia de sala de ensaio, fiz uma instalação com as cordas amarrando-as no teto, abri a escada no ponto em que o pé direito dava altura para subir até a parte alta, tudo na sala que me foi cedida no andar de cima do Espaço Cultural Casa da Mãe, que fica no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, Bahia. Levei

alguns trechos de texto para trabalhar e, já aquecida pelo esforço físico empreendido nas tarefas acima listadas... nada. Corpo pesado, ouvir minha voz era um martírio e cobrava de mim ação. Respeitei. Depois de toda a produção que eu havia feito, me sentia cansada e resolvi parar. Meditando em casa, determinei que deixaria os textos de lado e que o dia seguinte seria para explorar o espaço que eu criara na sala, e quem sabe, chegando a exaustão, liberar espaços para a memória.

Nos dias seguintes da primeira semana de ensaio, eu seguia lutando contra a frustração do nada que tinha impressão de fazer, para conseguir seguir adiante. Em um dos dias aconteceu que, do horário pré-agendado com a casa, ainda tinha, pelo mais duas horas para estar ali. Eu estava vivendo a angústia de não responder a minha proposta. Eu achava que havia pensado algo muito incrível na minha proposta de direção. Só que como atriz, o caminho a percorrer seria muito mais árduo e ali era só o início.

Voltei a ler. A literatura sempre me fornece, além de muitas sensações e reflexões, muito material. Menos como composição textual propriamente dita e muito mais como reveladores e disparadores de imagens. E escrevi depois de um dia cansativo de ensaio:

Fui enforcada pela perda de Alexandre Coutinho. (caderno de processo)

Eu estava falando de um poeta. A palavra emudecida, por isso, acima de tudo, decidi que a palavra precisava estar ali. Até então, alimentava-me da literatura, por exemplo, com *Os sofrimentos do Jovem Werther* e de outras leituras selecionadas por Lorena Grisi, amiga minha e de Alexandre que convidei para prestar consultoria literária. Em uma conversa íntima, ela havia me revelado que depois da morte de Alexandre, ela consumira muitos escritos de poetas e escritores suicidados. Dessa forma, ela “começou” a fazer parte do processo. Além disso, acreditei que precisava encontrar outras fontes que se relacionassem com morte e, principalmente, sobre suicídio. Encontrei a dissertação de Marcimedes (DA SILVA, 1992), *Suicídio, uma trama da comunicação*, que me forneceu a dimensão do suicídio como uma prática social. Seu maior suporte teórico era Durkheim, com a célebre obra *O Suicídio*, e isso foi me dando mais rastros e suportes para o roteiro da performance que eu estava criando. Marcimedes tratava de cartas de suicidados coletadas durante um ano de sua pesquisa. Cartas e laudos de perícia. Para ele, o suicídio é mais um ato de

comunicação que de vontade de silêncio. Diz que os suicídios podem revelar para as sociedades suas purulências, no entanto, as nossas sociedades buscam maquiagem todas elas. E quando já não é mais possível estabelecer qualquer comunicação através da linguagem, acontece o ato extremo do suicídio. Desse modo, diante de fontes tão distintas, o que se mantinha vivo no meu incômodo era o silêncio. O tabu. O não vamos falar sobre isso. A ponto de haver cartilha para jornalistas de como tratar do assunto. Como não se deve tratar do assunto. O que me pareceu espantoso diante de toda a carnificina mediática diante de cenas violentas de morte. Mas uma curiosidade me levou adiante: o aspecto moralizante da maioria das visões sobre suicídio recorrentes sobre suicídio, presente em grande parte das conversas que tive após a morte de Alexandre, presente em grande parte das religiões ocidentais, pareciam muito estranhas às vozes dos próprios suicidados. Às suas motivações aparentes, suas razões e não a perda de razão. Não passou por mim a ideia de fechar uma tese sobre motivações do suicídio, mas sabia que queria trazer outras perspectivas que não fosse um discurso que reafirmasse o ponto de vista moralizante e silenciador da sociedade em torno do suicídio. Talvez por isso os poetas primeiro, enquanto eu pensava por achar que não estava fazendo nada e permanecia muda, desconfortável e ao mesmo tempo instigada pela tarefa de criar a partir desse material.

Considero a vida e a criação como uma viagem no tempo físico interior na qual a esperança é dada sem cessar por meio de encontros inesperados, provações, confusões, retornos, buscas da estrada certa. E a esperança não é um outro qualquer. Persuadir-se e persuadir os outros de que nos orientamos de acordo com uma linha consequente, conhecida, seria um pedantismo fatal para criação.” (KANTOR, 2008, p. 100)

Entendi que não haveria conforto no processo e segui... segui e segui. Renato Cohen e Tadeusz Kantor apareceram na minha busca por teorias empíricas de criação que pudesse me orientar. O primeiro me confirmou no capítulo chamado “Do Percurso”, que o caminho entre prática e teoria poderia ser cambiável e que elas podem se retroalimentar, ideia com a qual compactuo atualmente no desenvolvimento desta pesquisa:

Essas vertentes configuram dois olhares entremeados: o da *práxis*, apriorístico, vivencial, pontuado por fluxos emocionais, devires, intuições; estabelecendo — enquanto campo da ação, da interferência — o recorte dos objetos e o território de atuação. O segundo, olhar de um *logos*, articulado a posteriori, operando enquanto organização, reflexão, (des)construção. Dessa forma, o trabalho conceitual configura-se a partir de uma aproximação pela Empíria. (COHEN, 2013, p. XXXIV)

Já Kantor, por outro lado, afirma que a criação é um “fenômeno inexplicável, existente para além das normas” (KANTOR, 2008, p. 99), o que me abriu caminhos porque, até aquele momento, eu entendia equivocadamente a teoria como norma, apesar de a busca por um tutorial ter resultado em fracasso. E entendi que precisaria esboçar o meu próprio caminho e que todos aqueles autores seriam como estrelas e constelações que me dariam suporte em noites escuras: meus contemporâneos.

Quando comecei o processo de *nenhuma carta*, propriamente dito, eu já havia percorrido esse caminho e já compreendia os desafios como parte do processo. Nesse segundo momento, passei, em verdade, a compreender um pouco mais a dimensão de *autotransformação* que esse tipo de escolha impunha sobre mim. E estava mais preparada e aberta a um mergulho maior nas minhas memórias, nas minhas feridas, a escuta de choros aparentemente sem motivos, e entendendo meu luto.

Se no teatro os artistas apresentam uma realidade que eles *transformam* artisticamente por meio de materiais ou gestos, na arte performática a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade que se encontra fora dele e transmite-la com base em uma elaboração estética, aspirando antes uma “autotransformação”. Seu corpo não é só sujeito é também objeto dado a contemplação. (LEHMANN, 2007, p. 227-228)

Sim: eu voltaria ao tema do suicídio. Reconheci os seus silêncios e os seus tabus na minha própria história pessoal. O boletim do ministério público ainda não tinha sido lançado dizendo que a taxa de suicídio no Brasil cresceu em 12,5% e que somos o oitavo país do mundo em mortes por suicídio e que ele seria a terceira maior causa morte de jovens do sexo masculino, por outro lado, a maior parte das tentativas de suicídio são cometidas por mulheres. Entretanto, eu tive contato com o suicídio ainda pequena, quando ouvi que o pai dos meus melhores amigos havia se matado com um tiro na cabeça, mas todos diziam que ele fora vítima de um acidente: estaria limpando a arma, quando disparou o gatilho. Um tio meu, irmão do meu pai, com quem eu tinha certa proximidade também cometera suicídio por arma de fogo. E todos aqueles suicídios de que falei antes. Constatei que conhecia mais gente que morreu por suicídio do que por quaisquer outros motivos. Era preciso me abrir. Era preciso falar.

## ATRAVESSAMENTOS DO REAL NA CONSTRUÇÃO DE OUTRAS CENAS

Toda a linguagem existe para ser revitalizada pela mudança. [...] São intermináveis os exemplos para essa regra geral, que dissipa completamente a tese reacionária de que a veneração do tradicional ou canônico deve ser oposta às inovações da arte e pensamento contemporâneos. (SAID, 2007)

Achei importante incluir na dissertação essa breve e inicial reflexão crítica sobre o *real* como dispositivo de criação cênica. Essas ideias permearam o desenvolvimento do meu trabalho artístico: a busca por uma linguagem que extrapolasse as oposições imediatas entre real e ficção. O “como” levar à cena, em forma de linguagem teatral, o entre, uma possível não-ficção, o íntimo, a dúvida, algo que, em cena, se confundisse com uma não cena, se confundisse com a realidade. Em bate-papos informais com os meus pares na Escola de Teatro, deparei-me com alguns argumentos bastante recorrentes. Quando o tema sobre real e ficção surgia nos corredores, por um lado, uns diziam que a questão já foi superada e que sabemos obviamente que “tudo é ficção” (LEITE, 2014)<sup>5</sup>. Por outro lado, uns tantos rechaçavam as retomadas dessa discussão com o argumento de que todo teatro é “real” porque lidamos com a presença corpórea de todos os participantes e, portanto, com a presença “real”, tanto de atores quanto de espectadores. Em outros casos, esses argumentos são utilizados conjuntamente para apaziguar os ânimos, dando-nos até uma sensação momentânea de superação do assunto. Estranhamente me encontrei perdida e não menos desconfiada diante do paradoxo: “tudo é ficção” e “todo teatro é real”. Duas regras gerais que apontam direções aparentemente opostas. Não. Meu ânimo não se apaziguou, obviamente. A minha prática teatral, tanto como artista, quanto como espectadora, quiçá até como pesquisadora, levaram-me a vivenciar experiências cujas propostas desestabilizaram minha forma de percepção e, conseqüentemente de participação nos espetáculos. Ao me conformar com essas respostas contendo certa obviedade, eu inviabilizaria qualquer discussão sobre o que eu vinha entendendo na minha articulação entre prática e teoria e não teria mais perguntas, somente aquelas respostas. Era preciso investigá-las um pouco mais e

---

<sup>5</sup> Janaína Leite explora essa questão pouco mais fundo na sua dissertação de mestrado *Autoescrituras performativas: do diário à cena – as teorias do autobiográfico como suporte para as reflexões sobre a cena contemporânea*, fazendo um contraponto crítico a essa ideia de que “tudo é ficção”.

refiz a pergunta. Por que, nos últimos anos, tenho participado de alguns espetáculos em que me vejo em situações que me colocam diante de narrativas que acredito serem extra momento-teatral? Apresentações em que sinto que “fazer crer” nisso faz parte da linguagem escolhida. Reconhecendo que o espaço teatral já nos oferece uma implicação daquilo que somente “é” em um sentido extra cotidiano, como é possível trabalhar para uma suspensão do teatro no teatro, espaço que a vida social reconhece em geral como o lugar de criação de mundos ficcionais? Seria necessário, para isso, operar com a noção de real na prática teatral? De que maneira isso nos interessa?

Entre os diálogos que venho tecendo durante a pesquisa e durante o processo de criação de *nenhuma carta*, um dos caminhos que percorri, ao iniciar uma reflexão interessada em termos como “teatros do real”, “irrupções do real”, foi retomar a leitura da Poética de Aristóteles. No capítulo IX, Aristóteles contrapõe Poesia e História, e afirma que a primeira é mais elevada porque ela é mais filosófica, por tratar do universal, enquanto que a História, por sua vez, estudaria o particular, o acontecimento. No mesmo capítulo, ele sinaliza e critica a apropriação de “personalidades existentes” pelos poetas iâmbicos, em contraponto ao uso de nomes de “personalidades existentes” nas fábulas trágicas, de modo que esta seria de caráter universal e a outra, particular, aproximando-se da História (ARISTOTELES, 2003). Percebe-se de antemão que, a despeito da sua visão crítica e, às vezes, prescritiva, Aristóteles detecta em dois gêneros distintos diferentes modos de operar diante dos materiais dispostos na realidade. De um lado, usa-se os nomes, o que nos remete a uma referência no plano da realidade. Do outro, apropria-se das “personalidades existentes”, resultado de um procedimento de anexação à própria realidade. Nesse caso, o termo “personalidades existentes” serve, no mínimo, como um operador teórico para a análise crítica aristotélica. Tal termo aristotélico, supondo o contexto histórico em que ocorreu a apresentação daquele teatro, dadas as ressalvas de uma observação referente aos personagens, poderíamos sugerir certa correspondência ao que nos referimos como real na contemporaneidade? Se desdobrássemos o termo e nos apegássemos aos “existentes”, por exemplo? Existe *versus* não existe. Nesse caso, percebo que incorreríamos em outros problemas, de ordem filosófica, impossíveis de serem discutidos no curto prazo característico de uma pesquisa de mestrado, como por exemplo, o que seria existente e o que seria sua negativa? Outra questão que me interessou no retorno à *Poética* foi a contraposição entre o universal

e o histórico. Mais que isso, a crença de uma cisão entre ambos e uma crítica que valoriza um em detrimento do outro. É importante ressaltar que a abordagem aristotélica não recusa a arte no seu projeto político, ao contrário de Platão, por exemplo, que considera a arte uma ilusão, uma mentira, um desvio da realidade, da essência, um distanciamento ainda maior da verdade que já não nos é possível acessar:

O aprendizado mimético, diz Aristóteles, produz prazer, agrada (χαίρειν). Este momento de prazer não é interpretado como um desvio perigoso da essência, como em Platão, mas, pelo contrário, como um fator favorável, que estimula e encoraja o processo de conhecimento (importância do lúdico) (GAGNEBIN, 1993, p. 71)

Nesse sentido, Aristóteles está interessado na verossimilhança, no possível da linguagem, em como se *imita* e não com a questão da cisão entre a verdade e a ilusão. E esse é um ponto que nos interessa. Estou interessada no “como”, embora não esteja vinculada a questão mimética aristotélica.

Para contribuir com o meu pensamento, tentarei aliar quatro exemplos de outras experiências da minha prática teatral dos últimos anos ao entendimento teórico do que significaria uma prática performativa e o apelo às estratégias de real. As experiências não casualmente foram escolhidas sob o critério da minha participação: no Castelo da Torre (2015), atuei como atriz, espetáculo dirigido por Meran Vargen, do grupo Vilavox; em Obsessiva Dantesca (2016), performance de Laís Machado, junto ao grupo de Teatro Base, concebi a iluminação; no Diário Rosa (2017), participo como cocriadora e assino a iluminação e a direção; e na Criança Viada (2018), solo de Vinícius Bustani, com direção de Paula Lince, atuo como iluminadora.

Poderia listar uma série de outros espetáculos que investem em procedimentos que levam tensionamento das raias do real. No Brasil (e não somente), observa-se um amplo crescimento da bibliografia, artigos acadêmicos, teses de doutorado e dissertações de mestrado etc., de estudos engajados em superar a antiga, mas não gasta, reflexão em torno do par realidade/ficção. Exemplo disso é uma seleção de artigos reunidos na revista Sala Preta<sup>6</sup>, de 2013, sob a batuta da

---

<sup>6</sup> Revista periódica voltada para as artes da cena da Universidade de São Paulo – USP.



professora Sílvia Fernandes<sup>7</sup>, sob o título de dossiê Teatros do real. Autora de Grupos Teatrais – anos 70, sua dissertação de mestrado escrita na década de 1980, já insinua a contaminação de um real em cena, no Brasil, nos grupos teatrais da década de 70, detectada, por exemplo, na prática do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, dentre outros. O seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, de 2010, trata-se de uma coletânea de textos escritos ao longo de sua trajetória que privilegiam uma teoria teatral voltada à prática cuja escritura detecta as fraturas na ficção da cena teatral paulistana e assume a ideia de “teatros do real” como um operador teórico. Destaca também a diferença entre os trabalhos das décadas antecessoras cujo “real” aparecia ensimesmado, mais preocupado com uma espécie de metalinguagem teatral, a cena que fala da cena, o teatro que se auto tematiza, enquanto que, depois da década de 1990, a performatividade invade a cena, sem precisar falar de si em cena, mas se materializar como procedimento. Como se pode depreender, essas investigações partem do pressuposto de um real como materialidade na prática teatral. São práticas que, de algum modo, propõem estratégias de intervenções sobre o real (SÁNCHEZ, 2007). Tais estratégias podem estar relacionadas aos conceitos de documento, memória, testemunhos; ao “espaço biográfico”; mas não somente, cabe relacionar também a participação de não atores e, finalmente, à própria noção de performatividade.

El documentalismo no es el único signo de interés por la realidad en la producción cultural contemporánea. Podríamos referirnos al resurgir del activismo, que en ocasiones adopta formas teatrales o performativas, en paralelo a un activismo artístico, reconocible incluso en formatos teatrales o cinematográficos. (SÁNCHEZ, 2007, p. 10)

Há uma ampliação dessa discussão no campo acadêmico brasileiro e muito dessas publicações estão sendo produzidas por artistas-pesquisadores, como no meu próprio caso, que refletem sobre seus próprios procedimentos e/ou sobre as estratégias de trabalho, ou dos seus pares, deslocando-se das análises puramente semióticas e interpretativas da obra teatral, expandindo do signo ao acontecimento. Como exemplo posso citar Janaína Leite, Marcelo Soler, Renato Cohen, Antônio Araújo, Lucas Silveira Simas etc. É perceptível que, em sua maioria, os espetáculos

---

<sup>7</sup> Sílvia Fernandes é professora titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição.

desses artistas-pesquisadores se propõem a um engajamento na pesquisa de um fazer que responda aos seus questionamentos éticos, estéticos e políticos.

Estou longe de querer afirmar que constatamos um consenso entre os pesquisadores do campo. O mundo mudou, nosso contexto acadêmico não poderia permanecer intacto. Novas formas de pensar colocaram à prova o velho “universalismo sempre repetido, talvez, até hipócrita do pensamento humanista eurocêntrico clássico” (SAID, 2007, p. 68) e da nossa suposta unidade. Outras vozes conquistam e pleiteiam seus espaços. Como diz Edward Said, as vozes são muitas e tem provocado abalos sísmicos nas antigas estruturas. As vozes que se insurgem, discordantes, estão cada vez mais impacientes com o tempo em que suas pautas foram indefinidamente adiadas: são “as minorias históricas, antropológicas, feministas e outros setores marginalizados” que desde o século XX “estabeleceram a sua própria relevância e necessidades” (Idem) não contempladas pelas grandes narrativas canônicas. Também acredito que, uma prática que se alinhe com a ideia de real, com a vontade de provocar uma renovação da crença no jogo teatral estabelecido em cena, entre espectador e o ator, modo como tratei nas perguntas iniciais, seja uma maneira de responder a tais demandas urgentes. Sobre as dinâmicas do real na cena Érika Fischer-Lichte diz que “Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 15). Afirma ainda que “uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas” (Idem, p. 16). Nas práticas contemporâneas do que se tem chamado de “teatros do real”, nota-se um questionamento frontal aos meios de representação convencionais. Em geral, são tributárias ao entendimento da prática artística dentro do âmbito da cultura, que reconhece as parcialidades dos humanismos praticados na construção da sociedade e projetam deslocar discursos essencialistas, hegemônicos e naturalizados. Para esses projetos “É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena” (FERNANDES, 2013, p. 05). Portanto, ao contrário do que defende Aristóteles e a ciência clássica, trata-se do desejo ao que se configura como histórico em detrimento dos universalismos, e generalizações.

A irrupção do real na cena pode acontecer de diversas formas e, desse modo, há que se conhecer, portanto, a diversidade de resultados estéticos dos espetáculos, e, conseqüentemente, diversa será a abordagem sobre os suportes teóricos, conceituais e metodológicos de trabalhos que caminham nessa direção.

Para pesquisadores de inegável seriedade, como Philip Auslander, Herbert Blau, José Da Costa e Luiz Fernando Ramos, a tentativa de difração não passa de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação, que o simples uso da linguagem determina. (FERNANDES, 2013, p. 5)

As teorias teatrais, desde meados do século XX, têm tratado desse quesito de forma ampla e nem sempre convergente em sua episteme: seja pela escolha dos métodos de observação do objeto de estudo, seja pelo leque das possibilidades observáveis, seja pela própria vastidão da episteme teatral, reconhecidamente flutuante ao sabor da amplitude das práticas. Quanto a esse dissenso, acredito ser positivo, na medida que responde às necessidades e exigências próprias de cada performance, sugeridas pelas variadas perspectivas que orientam os programas dos espetáculos e, também dadas às demandas das perspectivas de cada pesquisador. Os pares arte e vida, representação e realidade são chaves que operam desde o fundamento do pensamento ocidental e é tema inesgotável, pois, ele sempre retorna tomando outros ares, vestindo outras máscaras, tateando e se transmutando em outros contextos.

Em 1998 a teórica Maryvonne Saison lançou *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, considerado um marco importante para o entendimento desta categoria teórica. A autora

observava que determinados artistas e pesquisadores problematizavam as práticas de representação ao pretender que o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real. (FERNANDES, 2013, p. 4)

São proposições da encenação produzindo uma demanda urgente que deslocaria o modo de participação do espectador, em contraposição à definição de “toda representação como um gesto de envio a algo que não está ali”, afirmando, por outro lado que

em determinadas experiências do teatro contemporâneo priorizava-se a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa. A problematização do representado seria feita em proveito da apresentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos de risco. (Idem)

Segundo Fernandes, “Um dos mecanismos para isso seria a ‘difração’, tradução limitada para o termo usado por Saison, *effraction*, que ganha contundência quando associado ao rasgo e à fratura” (Idem, p. 5). Tentarei exemplificar sem qualquer apego profundo às leis da física, o entendimento do mecanismo de difração com o qual opero, a partir de uma possibilidade de observação empírica. Imagine, ou experimente colocar uma caixa de som caseira emitindo uma música com volume relativamente alto. Peça para alguém colocar-se bem na frente da caixa de som, ou coloque algum móvel que sirva como barreira. Experimente transitar de um lado para o outro e perceba de que modo aquele som se modificou. Possivelmente, se você estava de frente para a caixa, o som que você ouvia perdeu algumas frequências de agudo, você deve sentir que ele está mais abafado. Certamente quando você caminhar para um dos lados, o som irá se modificar, porque as ondas que saiam das caixas como vetores direcionados e se chocaram naquela barreira física vão, não só mudar de direção, como vão mudar suas características iniciais, e vão ondular. Lembro-me de como gostava de brincar de cantar na frente do ventilador e a voz ficava toda estranha. É o efeito físico da difração das ondas sonoras. Imaginemos esse som inicial como a representação, a barreira física (a pessoa, ou o vento do ventilador) como uma estratégia de implicação do real na cena, e, finalmente, os efeitos físicos sobre o emissor do som e as percepções físicas da sua mudança como as possíveis percepções imediatas desse mecanismo. Caso o som não seja um bom exemplo para você, experimente com a luz como o emissor, colocando uma folha de papel ou qualquer materialidade que corresponda a uma barreira física e o resultado disso, a sua percepção. Tome cuidado, pois caso sua fonte de luz seja fogo, seu papel pode ser mais ou menos sensível ao calor, a depender da distância que você o colocar, você pode realmente queimar. E desse modo, ainda temos o risco como elemento de evocação de real.

Dentre os exemplos de espetáculos teatrais que escolhi para tratar do tema, consigo identificar algumas estratégias que atuam como a tal barreira física

sobre a qual falamos anteriormente. O uso de documento histórico de referência, ou seja, associações históricas, documentos biográficos, documentos testemunhais, que são mostrados, revelados, e não só utilizados na composição dramaturgica, em muitas circunstâncias, vêm acompanhado a uma presença “de uma pessoa real implicada no caso” aliada a uma narrativa que confirma o dado.

Outra estratégia se refere à utilização do espaço, o apelo aos chamados espaços alternativos, ou melhor, espaços não teatrais. O jogo do corpo, e a presença do risco sobre o corpo surgem também como elementos importantes de implicação em um outro modo de percepção. Além disso, percebi também que todas as práticas de que trato estão aliadas a estratégias narrativas potencializadoras que reforçam o jogo no aqui e agora e produzem algo que podemos chamar como uma política de outro real.

No espetáculo *Castelo da Torre* tem como base a história da família dos Garcia D’ávila, ou seja, parte de uma base documental, sobre uma família que sustentou violentamente sua hegemonia e viveu três séculos de dominação e barbárie entre o norte e o nordeste brasileiros, o espetáculo Castelo da Torre foi encenado em um casarão antigo, no bairro do Pelourinho, em Salvador, provocando, mais que um sentido de representação, mas uma anexação à realidade da cidade. Olhar pela janela de um prédio no Pelourinho trará inevitavelmente outras potências para o evento, é como se a ficção fraturasse o real da cidade e queimasse os olhos do público. Olhar pela janela é o efeito de difração. Os paralelepípedos das ruas do Pelourinho carregam um processo de violência histórica, e projetam, em cada esquina, retratos atuais consequentes da nossa colonização. As ruas que circundam o Pelourinho, revelam a marginalidade que as fachadas coloridas da área central, turística, tentam esconder. O público que ia participar da itinerância proposta pelo espetáculo precisava atravessar, antes de tudo, esses espaços, muitas vezes negados, e confrontava-se inevitavelmente com aquela realidade antes e depois de entrar no espaço “controlado” do prédio onde ocorria a apresentação. Nós, os próprios artistas, precisamos aprender a rotina da cidade e criar pactos de vizinhança para ocupar, interagir e modificar o cotidiano daquela rua, durante o tempo dos ensaios e, posteriormente, pelos quase dois meses de apresentações. Destacarei uma ocasião emblemática, durante o derradeiro ensaio antes da estreia. Em cena que ocorria na rua, assistimos assustados pela sacada, uma de nossas colegas ser abordada pelos policiais,

confundidos com sua performance: era realidade ou ficção? Vimos ali uma repetição da vida cotidiana. A “cena” continuou acontecendo durante a temporada, na rua, depois de acordos entre nossa produção e a Polícia Militar. A rua vazia, caminhando sozinha, uma mulher negra cantava um lamento. Qual o canto tolerado pelas ruas do Pelourinho? Tão comumente ocupada por batuques e festejos? Na nossa frente, como acontece cotidianamente nas ruas, um lamento negado. Retratos da violência urbana.



Figura 19 cena *biografia* de *O Castelo da Torre*. 2015. (foto: Diney Araujo)



Figura 20 *O Castelo da Torre*. 2015. (foto: Diney Araujo)

*O Castelo da Torre* é um espetáculo itinerante, como disse, e isso desenvolve uma percepção muito mais especular que espetacular. Há poucos indícios sobre o que vai acontecer, embora o público seja recepcionado por um ator que ocupa o lugar de guia durante todo o percurso. Uma espécie de guia de um museu vivo. Depois de ser convidado para entrar, o público já começa tendo que estabelecer contato com os corpos disformes das atrizes e atores estendidos pela escada principal que dava acesso ao Casarão.



Figura 22 *O Castelo da Torre*. 2015. (foto: Diney Araujo)



Figura 21 *O Castelo da Torre*. 2015. (foto: Diney Araujo)

A corporeidade é acionada a todo momento: corredores estreitos, calor, cheiros dos próprios corpos, dos couros e dos ossos que fazem parte da cenografia. A fala direta e indireta, momentos de lirismo, de testemunhos, de memórias, lançados por vozes e gemidos que saíam de lugares imprecisos e imprevisíveis. Para nós, atores, ora a busca pelo silêncio entres as tábuas murmurantes do chão do prédio antigo, ora a confronto direto com a arquitetura do lugar. Vozes entrecortadas por corpos em devir: corpos-paredes, corpos-portas, corpos-chão. Mãos que se tocam, corpos que se acessam.



Figura 23 O Castelo da Torre. 2015. (foto: Diney Araujo)



Figura 24 O Castelo da Torre. 2015. (foto: Diney Araujo)

Durante todo o processo de preparação prévia, trabalhávamos em constante relação entre nossos corpos e as materialidades oferecidas pelo espaço. Compomos nossas performances entre a pesquisa documental daquela história e as impressões que ela ia deixando nos nossos corpos. E muito trabalho físico sempre estabelecendo jogos entre nós próprios, os atores, e entre nós e o espaço.

Lá dentro, salas mais ou menos amplas, corredores apertados. O público ora encontrava alguma cena instaurada que se desenvolvia diante dos seus olhos, ora era surpreendido com uma porta que se abria, com atores proferindo discursos de maneira direta, como um chamamento para uma consciência presente através da memória de barbáries passadas.

De volta à Rua do Bispo, é inevitável a ocupação dos paralelepípedos daquela estreita rua por todos os participantes, atores, técnicos e público, devolvidos ao seio daquela arquitetura entranhada de todas as violências cujas reproduções produzem e reproduzem os corpos que ali se oferecem nas sacadas, nas varandas, no prédio da Polícia Militar logo ao lado. E o texto de Marcio Marciano “Olhai para o passado” e “Olhai para o presente”, toma corpo nas vozes dos treze atores como uma



Figura 25 O Castelo da Torre. 2015. (foto: Diney Araujo)

convocação para a percepção de nossos corpos históricos. Lá, no meio da rua, entoávamos coletivamente o que soava como um manifesto:

Há no seio desta arquitetura  
 À sombra da poderosa genealogia dos D'Ávila  
 Com sua descendência proprietária e assassina  
 Uma outra espécie de genealogia  
 Onde negras, índias, mamelucas e mulatas  
 Cobertas pela lascívia do branco homicida  
 Fizeram brotar uma outra descendência  
 Que não se envergonha de seu anonimato  
 Que se orgulha de seu espólio bandido



Uma descendência que não exige apenas reparação  
Uma descendência que exige igualdade. (fragmento do texto do Castelo da  
Torre, 2015)

Poderíamos falar, portanto, aqui, ficcionalização de espaços reais, no uso de um espaço que comumente é usado como um prédio de repartição pública, mas é também um documento histórico que contém uma memória de exploração. Uma construção colonial inevitavelmente aciona nos participantes o imaginário de um tempo colonial. Se fosse no teatro? Perderíamos o centro histórico de Salvador como documento de memória. O fato é que havia um desejo político de memória. Perder o centro histórico era deixar de estabelecer diversas relações sógnicas que só aquele espaço podia proporcionar. Somente aquelas ruas e, obviamente, outras ruas como aquelas, ressonantes da história colonial brasileira poderiam potencializar. Quando a atriz Márcia Lima caminhava com seu canto pela rua, era a atriz caminhando com seu canto pela rua do Pelourinho, levava com seu corpo de mulher, mulher negra, a carga de seu próprio lamento e o de seus ancestrais. As imagens sobrepostas. Camadas de significação, sentimentos e sensação que se sobrepunham e potencializavam a experiência. O público, via aquela cena das sacadas. Outros sons vindos da rua, às vezes a lua vinha compor o cenário, às vezes os policiais que conturbavam ainda mais a visão que, mesmo quando, já informados, apareciam com a intenção de proteger. Os moradores e os passantes... momentos em que o tempo tomava outras proporções. Entre o passado e o presente, uma atemporalidade de uma ficção documentada fraturada pela realidade da rua. São os limites expandidos que o teatro, nesse jogo, pode proporcionar. Nesse tipo de espetáculo

a situação teatral não é meramente acrescida à realidade autônoma da ficção dramática, mas se torna ela mesma uma matriz em cujas linhas de energia se inscrevem os elementos das ficções cênicas. O teatro é enfatizado como situação, não com ficção. (LEHMANN, 2007, p. 212)

No caso de *Obsessiva Dantesca*, da atriz/performer Laís Machado, tem-se a radicalização dos limites do corpo e da performatividade. Embora a apresentação aconteça em um teatro, a disposição do público é incerta e fica ainda mais instável, quando a atriz entra em cena. Ali, como iluminadora, eu também era público, pois segundo a proposta da performer ao me convidar para integrar o trabalho, eu deveria lidar com a luz ao sabor da contingência. Um roteiro prévio foi elaborado, com

detalhamento de algumas ações e, em algum momento do processo, foi-me passado uma série de referências com as quais deveria dialogar no campo das visualidades. Uma mulher negra. Um corpo que vai ficando nu. Magro e franzino. Uma corporeidade que contradiz todo o discurso da “mulata”. A nudez inicial do primeiro contato da atriz com o público, tentando equilibrar um banco na cabeça, quase do seu próprio tamanho, revela-se, no decorrer da performance, como o momento mais revestido da performer. A tentativa de equilíbrio começa a fracassar, talvez pelo seu cansaço físico,



Figura 27 *Obsessiva Dantesca*, de Laís Machado.



Figura 26 *Obsessiva Dantesca*, de Laís Machado.

talvez somente pelo peso... o peso. Percebo aqui como, naquele momento, o peso do banco é o peso do branco? e está, ao mesmo tempo, inteiramente ligado àquela ação. Hoje, ao tentar me lembrar do que ocorreu, a dinâmica da minha percepção, enquanto aciono a memória, quase tudo se refaz como vontade de produção de sentido.

O banco começa a cair, provocando além de susto, risco contra o seu corpo e corpo das pessoas presentes. O susto é agravado pelo forte ruído ecoado pelas paredes de pedra do teatro da Barroquinha. Em alguns dias, outras mulheres começavam a ajudar a performer na ação de equilibrar aquele pesado banco, tornando sua meta, a primeira ação do seu programa que partiu de uma iniciativa individual, coletiva. O engajamento de alguns, principalmente de outras mulheres, e a passividade de outros, causava em mim, que assistia a tudo da mesa de operação de luz, uma espécie de comoção arrebatadora. Desde a vontade de sair do meu posto para também contribuir com o equilíbrio daquele fardo, até o choro sem um sentido determinado. Muitos significados vinham depois que a “poeira baixava”. Quem sou eu? A que ajuda a equilibrar, ou a que se mantém passiva. Mais uma vez a dinâmica da produção de sentido que se segue, posterior ao acontecimento.

Ainda durante essa performance, depois de vestir-se, Laís começa a ingerir bebida alcoólica. O que vai nitidamente transformando seu estado. Em alguns momentos, o público é convocado, como por exemplo, quando ela o convida a listar nomes de abusadores. E aos poucos, a audiência vai expondo vários nomes, nomes de criminosos condenados, como “o maníaco do parque” e o goleiro Bruno, personagens de uma realidade ficcionalizada pela televisão, até nomes mais próximos da nossa realidade soteropolitana. E de uma ação seca de exposição de nomes, o círculo vai esquentando, até que vão surgindo outras categorias como, “meu pai”, “padrasto”, “dr. X”, “dr. Y”. Esse momento culminava numa espécie de círculo expurgatório.

Em outro momento, a performer testemunha sobre a sua condição de mulher negra, compreendida assim, segundo ela, tardiamente, pois, dentre alguns fatores, sua mãe, que em alguns dias esteve presente, é branca. E revela que assim se compreendeu por muito tempo até que a sociedade foi dando pistas, através do racismo, de qual era “o seu lugar”, a sua identidade. A verborragia de Laís, a fala incontrolável, aumenta na medida em que a bebida vai fazendo efeito, e ela bebe, bebe, e bebe, e repete que quer beber mais, e as pessoas compartilham suas bebidas, misturada a risos e lágrimas. Seu discurso vai ficando mais confuso no decorrer da apresentação. A situação causava-me, ao mesmo tempo, incômodo e complacência, desgosto e cumplicidade. Ali, ora eu era sua parceira, ora eu era o “outro” no jogo das alteridades. Ora mulher, artista, iluminadora de sua apresentação, ora a pessoa branca. Não havia zona de conforto, não havia estabilidade possível.

O momento mais provocante, para mim, é quando a performer tece relatos sobre violências médicas, obstétricas: um abuso durante uma visita ao ginecologista; e de quando sofreu aborto espontâneo seguido de uma série de maus tratos recebidos na maternidade do hospital. Ao mesmo tempo em que relatava, ela nos apresentava, como uma camada sobreposta e de crua realidade, a um espéculo vaginal, dilatador vaginal utilizado em exames ginecológicos. Abre as pernas, apoiada no chão de pedra, na frente de todos e faz uso do instrumento, como uma espécie de tutorial. Finalmente, distribui alguns desses aparelhos para mulheres que queiram experimentar e se conhecer. Eu peguei um e confesso que aquilo passou tempos comigo até que eu tivesse coragem de usá-lo.

Outra experiência foi a do Diário Rosa, que aconteceu durante essa pesquisa, em 2017, e partiu mais uma vez do sentimento de urgência em se falar sobre o tema dos assédios e abusos sexuais pensando na perspectiva da infantilização da mulher como estratégia discursiva que corrobora com a estrutura de dominação e opressão masculina. Partimos primeiramente para uma pesquisa de nossas próprias memórias e começamos a pedir nas redes sociais relatos de mulheres que quisessem compartilhar seus testemunhos de abusos e assédios conosco. Foi um processo doloroso, difícil e revelador ao mesmo tempo. Nos encontramos com muitas mulheres, construímos uma rede de colaboração e *sororidade*<sup>8</sup>. Começamos a perceber, principalmente, a nossa negação em relação as experiências vividas por cada uma de das integrantes. Abusos na infância, a culpa, os cansativos perdões. Onde foram parar essas histórias? Deparamo-nos com nossa genealogia, fruto de estupros não somente históricos, no sentido metafórico, mas factuais. Histórias que dentro da perspectiva de uma espécie de imaginário heroico eram descortinadas para nós com a força de suas violências. Por exemplo, a fábula da bisavó indígena caçada no mato pelo bisavô sempre nos foi contada como uma conquista. Nós nunca havíamos parado para refletir sobre as violências sofridas por essas mulheres e todo o silenciamento que sofreram não somente no campo do simbólico. Avôs, vizinhos, primos, amigos, amantes abusadores. Fomos engolidas por muitos testemunhos, muitas vontades de falar, e de dizer tudo sobre, de chorar por si, em um espaço seguro, sem julgamento. Percebemos também, por outro lado, muito medo de se identificar com o lugar da vítima, de ser identificada com os seus testemunhos: “e se alguém souber que é sobre mim?”. Desse modo, resolvemos trabalhar com os testemunhos dissolvendo-os nas vozes das três atrizes que ocuparam a cena: Camila Guilera, Fernanda Silva e Fernanda Beltrão. Noites de ensaio altamente desgastantes, tocar naqueles assuntos, nos identificar a nós mesmas com eles, em outras vozes, em nossa voz e, mais, ser porta-voz de nossas próprias vozes e dessas outras que agradeciam por se tornarem voz era uma tarefa que exigia estômago.

Na entrada, recebíamos o público cantando e brincando de pular corda. A disposição do espaço do teatro Gamboa Nova nos levou a uma relação frontal, onde

---

<sup>8</sup> Sororidade é um conceito que parte da ideia de construção de alianças entre as mulheres. Etimologicamente, Sororidade seria derivado do Latim Soror, significando irmãs, o equivalente feminino de Frater, fraternidade.

era bem definido o espaço de representação, delimitado por um piso cor-de-rosa. De imediato, as pessoas que chegavam eram convocadas a brincar de pula corda com as atrizes, e invadiam aquele espaço de representação com seus corpos, ao som de cantigas tradicionais relativas àquela brincadeira: “com quem Camila vai casar/ gordo, moreno, careca, cabeludo”, ou “um homem bateu em minha porta e eu abri”. Apostamos em um excesso de rosa, causando uma artificialidade extrema em tensão com a dureza o desenvolvimento do espetáculo. O início possuía um tom quase infantil, adolescente, e havia uma troca direta com os espectadores. Eram quase trinta minutos de fala contínua, trechos de muitos testemunhos compartilhados em primeira pessoa, lado a lado com a plateia, fora do palco rosa. Vozes e vozes de narrativas sobrepostas. Depois desse trecho, trabalhávamos entre o verbal e sua correspondência na corporeidade das atrizes: “aqui nós temos representatividade: eu sou gorda, Camila é gorda e Fernanda é gorda. Além de preta.” (trecho do espetáculo). E seguia-se de um tutorial de como se vestir bem e corretamente. E, finalmente, uma espécie de jogo de manipulação de um dos corpos a partir dos discursos costumeiros de como uma mulher deve se portar. Usar o corpo assim, te define como puta, usar o corpo dessa outra forma, te define como sapatão. Uma exposição exacerbada do senso comum. A partir desse momento a atmosfera, que era ruidosa e até divertida, modificava-se impetuosamente ainda ao som de rastros de risadas.



Figura 29 cena do *Diário Rosa*. 2017 (foto: Milena Coelho) Figura 28 *Diário Rosa*. 2018. (foto: Milena Coelho)

Finalmente chegávamos ao terceiro ciclo do roteiro. Onde dávamos vazão aos testemunhos que mais nos tocaram. Chegavam as histórias das avós, depois um testemunho em forma de diário de uma adolescente de 13 anos para a mãe relatando

o dia em que a menina foi estuprada pelo pai, dentre outros. A corda que começava como uma “brincadeira ingênua” vira objeto de opressão e violência. O *Diário Rosa* sempre terminava com muita comoção, principalmente por partes das mulheres, acredito que pelo alto grau de identificação com as repetidas e repetitivas memórias que nos atravessam coletivamente. Como procedimento, podíamos ter escolhido um testemunho só para fabulá-lo, mas eram tantas, tantas vozes. Não havia fábula para isso, não havia uma história modelo, a história. Ainda percebemos, em todas as apresentações, que muitas mulheres do público sentiam a necessidade de compartilharem suas experiências e sempre ouvíamos como resposta após o encerramento das apresentações: “você são corajosas”. Talvez sejamos... de fato, tivemos de encarar nossos medos, nossas feridas, as de nossas companheiras, de nossas mães... não era fácil voltar para casa. Constatamos uma espécie de ruptura entre o espaço íntimo e o espaço público, especialmente no que se refere à atitude da audiência. Numa dessas voltas para casa, eu, que assumia a voz que contava o último relato que encerrava a apresentação, sobre um estupro coletivo, fui interpelada pela minha madrinha se aquela história era *verdadeira* mesmo e como ela nunca soube! Eu respondi que era uma narrativa/testemunho de uma pessoa próxima, embora não fosse minha. Aconteceu.

Em *A Criança Viada*, Vinícius Bustani assume a primeira pessoa para falar sobre a sua homossexualidade recentemente assumida. Recebe o público em um círculo íntimo, brincando com a figura de um pedagogo que recepciona seus alunos em uma sala de aula. A figura do pedagogo pode ser lida com dupla função: como um mero operador dramatúrgico que vai costurar e dar unidade aos fragmentos do espetáculo; e, visto que ela é construída de forma estereotipada, serve como um instrumento crítico à própria necessidade de serem necessários espaços como aquele para se discutir o óbvio: as diversas orientações sexuais é um fato que não pode e não deve ser negado.

Ainda na fase dos ensaios abertos, contamos com a presença de muitos não-atores, não-artistas, envolvidos no processo de criação: o seu namorado, as muitas amigas de infância, um de seus irmãos e a da sua mãe, que vem acompanhando todo o processo, “dentro” e “fora” do teatro. A relação de descoberta e necessidade de reparação pelo tempo de silêncio entre o performer e sua mãe recebe um quadro que remonta o momento de uma ligação entre os dois, no qual a

mãe pergunta como deve se referir a ele a partir de agora, sobre o pretexto de não mais errar. É possível perceber a sensação de culpa exposta publicamente, além da situação fabulada da mãe, na fala presente e inconformada das amigas mais próximas, que se questionam como foi possível viver tanto tempo e não se dar conta do sofrimento oculto do amigo.

Em um dos primeiros fragmentos, Vinícius dá ao público alguns papéis e pede para que eles sejam lidos numa determinada ordem. Ali, está, entre outras coisas, o e-mail enviado pelo ator para os seus irmãos, que moram em outro estado, contando sobre a sua homossexualidade e explicitando a urgência de se falar sobre isso, no meio de outros assuntos que nos indicam a proximidade entre os irmãos. Esses documentos vão garantindo autenticidade ao discurso de Vinícius, que logo no início convoca a todos para a declaração, embora socialmente perigosa, não mais tão difícil: “eu sou gay”. Já no final, o ator exhibe suas fotos de quando criança, como se essas fotos revelassem para ele mesmo e para o público, a criança que nem se percebia enquanto, enquanto o público lança mão, inevitavelmente dos seus arcabouços simbólicos que indicam que a criança é “viada”. E a percepção de como essa criança se perde de “si” quando a sociedade expõe as marcas, sempre negativas, do que seria ser *viado*, e assim, o adolescente cede diante das demandas sociais.

Nos exemplos apresentados é possível perceber evidências do que chamo aqui de fraturas do real e elementos que aprofundam tais fraturas. No Castelo da Torre, por exemplo, a sua materialidade é potencializada na escolha do espaço não-convencional de atuação, no prédio da repartição pública, no centro da cidade. A opção não parte somente de uma vontade desvio de uma “norma” preestabelecida que o espaço convencional do teatro impõe, mas funciona também como referência direta à história de violência que se pretende pôr em cena. Em *Obsessiva Dantesca*, as fraturas se renovam a cada ação, nos traços do efeito alcoólico sobre a performer e na sua relação com a contingência que o conjunto de suas ações suscitam o tempo todo. A instabilidade do que pode acontecer causa uma suspensão temporária na produção de sentido em detrimento do jogo, que só é possível na relação imediata com o momento. O rasgo de realidade nos seus testemunhos, o rasgo físico no tutorial prático sobre o uso do espéculo vaginal, tudo isso segue para casa comigo reverberando a vontade de passar pela experiência de me olhar por dentro, ação

socialmente interdita. No exemplo seguinte, no Diário Rosa, temos um jogo mais fluido entre ficção e o material testemunhal explorado na cena. Não é fornecido ao público nenhum documento legitimador das histórias que são contadas, a não ser a própria linguagem que se reveste de discursos e narrativas de violência sexual em primeira pessoa e sob o nome das atrizes que não assumem personagens. Salvo em pouquíssimos momentos, marcados pela clareza da mudança de língua, por exemplo, no caso do incêndio em um lar para menores na Guatemala, em que a atriz Camila Guilera narra a história assumindo as personagens mulheres que testemunharam o fato, o que talvez produza um efeito de real quando as atrizes retomam suas personas.

No nosso derradeiro exemplo, o da *Criança Viada*, com humor, inteligência e sensibilidade, a performance toca em situações banais de discriminação. No entanto, ao abandonar a figura de “Ângelo”, o pedagogo, ao assumir a primeira pessoa, o ator Vinícius Bustani acaba construindo uma narrativa que não diz respeito somente a si próprio, mas às personagens mais próximas e importantes da sua autobiografia: o pai que não aceita, a mãe que dá suporte sem saber como fazê-lo, o namorado que apoia, entre outros. E mais, existe um outro dado que atravessa a dinâmica do espaço teatral: a própria divulgação do espetáculo expõe fotos de Vinícius junto ao título do espetáculo: *A Criança Viada ou de quando me contaram que eu era gay*. Segundo Soler

A indexação – entendida como o ato de pôr um índice, indicar o tipo de experiência que o autor/autores deseja (m) proporcionar aos espectadores – é explicitada por mecanismos sociais em discursos de natureza diversa da teatral, como peças publicitárias (cartazes, folders, flyers) utilizadas na divulgação da encenação e nas informações contidas em reportagens, críticas ou mesmo sinopses. Esses textos lidos e fruídos de antemão alimentam o imaginário da plateia, que já nesse instante começa a entrar em processo de significação. (FERNANDES, DESGRANGES, *et al.*, 2013, p. 141)

Ao circular pelas redes sociais, a divulgação do espetáculo reverbera a voz do ator, como uma espécie de apresentação pública da sua recém-descoberta identidade, ou melhor, da aceitação de uma identidade socialmente marcada, implicando em outros níveis de risco à sua condição corpórea e não somente sônica.

No artigo publicado pela revista Brasileira de Estudos da Presença, Luiz Fernando Ramos parte do argumento de que a valorização do “real” constrói uma espécie de hierarquia crítica pelo viés da anexação ou recusa do “real”. Sob a égide



da ideia de vivacidade proposta por Hebert Blau, lê as práticas contemporâneas que investem suas realizações e pesquisas de linguagem sob o ponto de vista do real da seguinte forma:

As ideias de que haja uma legitimidade maior na história real, que aconteceu, do que na inventada; no espaço não preparado para o teatro, e que em tese abriga a verdadeira vida, do que no espaço funcionalmente preparado para encenações; no desempenho espontâneo e improvisado do que no ensaiado, projetam uma mesma crença no presente e na presença. Essa atualidade ideal aparece como um fator de revitalização para o teatro, a arte e a sociedade. (RAMOS, 2011, p. 70)

O autor defende que “O que cria a atualização é a *mímesis*, que liga alguém a algo, provoca uma conexão e se efetiva como acontecimento, ainda que indeterminado e sem identificações” (Idem, p. 71). Ramos, usa como exemplo de sua tese uma determinada performance que conta com a presença de urubus e afirma que “Estamos no campo da performance art e não do drama, mas a *mímesis*, ou o espetáculo, não deixa de se operar” (Idem, p. 67). A partir desse argumento, Ramos tece a sua crítica contundente. Nesse aspecto, a contribuição do autor é interessante, já que o exercício da criação é um exercício de constante jogo entre as camadas de linguagem. A mimese passa pelo processo de identificação, pelo reconhecimento das semelhanças, não necessariamente estabelecido entre objeto e seu correspondente em linguagem, mas dentro da própria linguagem. Para Walter Benjamin, por exemplo, a atividade mimética é constituída não só pela identificação, no sentido de reconhecer objetivamente, mas também pela produção de semelhanças.

A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas (GAGNEBIN, 1993, p. 80).

Nesse sentido, a meu ver, Ramos reduz a proposta de leitura do real através de uma perspectiva valorativa sobre a recepção, em nome da velha crítica de gosto, o que não contribui com as discussões em relação ao potencial político das experiências do real.

Considerando-se a mimese como uma faculdade criativa e simbólica, que varia e se atualiza historicamente, concordo que não é produtivo para nossa discussão pensar em “representação plenamente ficcional” ou “em qualquer plenamente real”, porque, compreendo que investir em práticas teatrais em trânsito entre as fronteiras

anuviadas do real e do ficcional, não passa, necessariamente, por uma negativa em relação a atividade mimética, no sentido da representação. No meu entendimento, o mais importante é que não se pode desconsiderar o posicionamento político que está na base dessas teatralidades. É preciso reconhecer a existência de práticas que se propõem partir de longos e árduos processos de pesquisa, que investem em outras subjetividades, em temas tabus e/ou silenciados, e, que, para isso, investem em fraturas no campo simbólico, através do real. Quando Laís Machado bebe, bebe e bebe, em *Obsessiva Dantesca*, dentro do teatro da Barroquinha, uma estrutura com aspectos de Igreja e conta para o público que ali, naquele lugar, antes havia um terreiro, sua bebedeira torna-se a fratura. Fratura da convenção de que não se pode beber no teatro, fratura histórica, fratura presente, a bebedeira de rituais de descendência africana no corpo de uma mulher negra, dentro de uma encenação com elementos afro-futuristas.

Entretanto, talvez a discussão mais produtiva em relação à prática teatral e a concepção de mimese, para mim, se realize na transformação da noção de teatralidade na noção de *teatralidades*, como aponta Féral (FÉRAL, 2015), entendida como possibilidades estéticas diversas diretamente ligadas à cena teatral, ao pensamento que a engendra e aos procedimentos técnicos em relação à encenação como um todo. Segundo Féral,

A teatralidade aparece como um processo ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real apresentado. Nesse sentido, é possível dizer que não há assuntos mais teatrais que outros, imitações mais teatrais que outras, e que a teatralidade tem a ver com o próprio processo de representação (FÉRAL, 2015, p. 97).

Eu realmente acredito que o engajamento na perspectiva do real nos oportuniza a nos assumir como seres históricos e, assim, podemos criar tensões sobre certos parâmetros normativos do nosso tempo, presentes no nosso contexto histórico e social. É uma possibilidade de dar vazão imediata a pautas que estão fora do “tudo” e do “todo” de que falamos inicialmente. Provocar a fricção entre o real e a ficção, produzir essa espécie de esgarçamento epistemológico, é uma forma de forçar saídas das zonas de conforto, e pode ser uma das alternativas de se fazer um teatro assumidamente político.

## ESTILHAÇOS DE UMA PESQUISA SEM FIM, OU CONSIDERAÇÕES SOBRE CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Como explorar o pensamento que subjaz uma criação? Essa foi uma das perguntas que me fiz quando resolvi encarar uma pesquisa no âmbito acadêmico em que eu seria fonte primária do seu recorte. Aparentemente, pode-se supor uma atividade simples, já que a encenação é minha e “eu sei” o que fiz. Não, não sei. Há sempre algo de acaso, de impalpável nos processos de criação. Excetuando a produção e o traquejo com a técnica que suportam um espetáculo, todo o resto contém muito pouca objetividade. É como mergulhar no mar de subjetividades, perseguindo ideias e buscando sinais, *águas vivas*. E muitas ideias são acasos. Seríamos caçadores de acasos? Lidar com acasos não pressupõe passividade. É preciso que se busque os acasos de acordo com o domínio em que se encontra. Estar embaixo de uma árvore e perceber a queda de uma maçã pode revelar a existência da gravidade, mas pode sugerir também que a maçã simplesmente já está madura e serve para a torta que farei mais tarde, ou ser só a coisa em si, ou nada.

O fato é que compreendo que a pesquisa e a criação em artes cênicas andam juntas buscando maçãs que caem do pé. A respeito da pesquisa em teatro, Josette Féral faz um fasto panorama sobre como a prática e a teoria, ora caminharam juntas, ora desconfiaram uma da outra no âmbito da universidade. O caminho que ela nos aponta é, em primeiro lugar, o de reconhecimento das distintas atividades, e indica que a alternativa mais adequada seria a colaboração entre os tipos de contribuições possíveis dentro do campo da pesquisa e da prática teatrais:

Aplicar ambos os tipos de conhecimento – do artista e do pesquisador, que são diferentes em natureza – poderia levar um relacionamento complementar mais do que antagônico e enriquecer tanto a teoria quanto a prática. O teórico contribuiria com seu conhecimento analítico – conceitos, metodologias, perspectivas históricas – enquanto o artista contribuiria com seu tipo de conhecimento, que é mais pragmático sobre o palco e os textos (FÉRAL, 2015, p. 16).

No nosso caso, uma pesquisa pertencente ao campo da criação, a prática do exercício artístico e as contribuições teóricas do campo andaram juntas em um processo de retroalimentação, bem como a pesquisa temática. A teoria contribuiu com nossa pesquisa de linguagem, evitando hiatos entre aquilo que eu precisava dizer e

como eu queria que fosse dito. As leituras teóricas contribuíram para clarear quais caminhos eu gostaria de experimentar diante do tema que eu tinha em mãos, principalmente, no que diz respeito às diversas relações possíveis de se estabelecer com o real. Por exemplo, se abro um *estilhaço* conversando com as pessoas sobre as dificuldades de lembrar do que eu achava que precisava lembrar para estar ali, para produzir aquele espetáculo, exponho o processo de criação. Nesse caso, tomo como base os passos sugeridos por Richard Schechner sobre *fazer e mostrar* o que *faz*. Ou quando proponho ao público a realização de um teste que teria a função de avaliar o seu potencial suicida, buscando, ao mesmo tempo, certo grau de cumplicidade, de modo que acabo exigindo uma participação mais ativa no espetáculo. Ou quando jogo o tarô para responder a uma pergunta e, em algumas apresentações, recuso abertamente a resposta que ele me dá, quando me contraria. Ou quando, no ato de repartir o pão, convido alguém para fazê-lo comigo, gerando mais uma camada de especulação no jogo da cena. Ou quando abro um livro e leio a dedicatória de Alexandre escrita para mim, assinada e datada. Cada ação dessa passa por elaboração de estratégias de construção da cena que conjugam uma disposição temática, uma atenção/provocação dos acasos e, também, pela camada teórica que nos ajuda a identificar procedimentos e, conseqüentemente, a escolhê-los.

Assim o material foi surgindo, assim muitas conversas foram acontecendo e, também, experimentações que abriram novos caminhos, e fecharam outros. Isso também foi definidor em relação ao tempo ampliado de todo o processo, desde 2014, até o momento em que escrevo essas considerações. Cada leitura nova, cada imagem revisitada e cada busca por aprofundamento da presença cênica, nos sugeriam e continuam nos sugerindo novas possibilidades de recompor a cena.

Diante do objetivo maior do meu trabalho como pesquisadora-artista que é a cena, tenho transcorrido meu labor em torno deste processo de criação: um constante diálogo entre teoria e prática. Entendo que as trocas entre a teoria e a prática e entre a prática e a teoria não podem ser mensuradas objetivamente, mas elas efetivamente acontecem.

Não consigo ter a dimensão de qual será o próximo passo em relação ao espetáculo, mas sigo compreendendo que ele seguirá a medida do luto. Não posso ignorar a contínua renovação das memórias e da minha relação com o luto que não é estática e que se atualiza a cada acionamento de memória. Talvez aquela gangorra

de ferro que se impõe no centro de tudo já não seja mais necessária. Talvez o luto e o pesar tenham se modificado e já não sejam tão imensos, nem tão violentos quanto aquela presença centralizadora da ação. Talvez *nenhuma carta* já não se precise mais.

*nenhuma carta* nasceu da morte e da dor. Tudo o que diz respeito a isso é potente e latente, tanto para o processo criativo, quanto para a pesquisa. Aristóteles (2003, p. 35) diz, na sua Arte Poética, que a tragédia é o lugar da purgação do espírito, através da catarse e, mesmo distante desse gênero, entendo que o processo de imersão nesse trabalho passa por uma espécie de necessidade catártica. Dessa forma, faz todo sentido “Ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida” (NIETZSCHE, 2008, p. 13).

Não havia *nenhuma carta* de Alexandre, nenhum bilhete, nenhum ponto de partida. Havia rastros, insinuações nas linhas e entrelinhas de seus escritos, havia minha falha de memória. Muitos *estilhaços* que ainda me afetam e muitos precipícios... *nenhuma carta* é todo o caminho que percorri para tentar elaborar o suicídio do meu amigo. *nenhuma carta* é outra memória possível. A carta que, com a contribuição de muitos, eu inventei. *nenhuma carta* é toda minha curiosidade pelo desconhecido. *nenhuma carta* é a minha carta de amor, é o velório que não fui, a última ligação que não atendi e não retornei. é a carta que não fiz. a atenção que não dei. *nenhuma carta* é a minha vontade de viver. é a minha forma de amar.

Há talvez uma diferença fundamental entre a mulher-samurai que finaliza esse escrito e a samurai-menina de lá detrás: é a busca por novos códigos para compor o ritual e a vontade de compartilhá-lo. Talvez. Nesse processo todo, pode ser que eu ainda seja apenas aquela criança catando gravetos para a execução do funeral do filhotinho de gavião.

## REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, M. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n2, p. 72-85, 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867>>.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?:** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, P. **Torquato Neto:** uma poética de estilhaços. São Paulo: Fapesp, 2002.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- ARIÈS, P. **Historia da morte no Ocidente:** Da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Ed. especial. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARISTOTELES. **Arte Poética.** São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, R. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BARTHES, R. **Diário de Luto:** 26 de outubro 1977 - 15 de setembro de 1979/ Roland Barthes texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas:** Magia e Técnica, Arte e Política. [S.l.]: Brasiliense, 1994.
- BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência:** Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas. Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. ed. [S.l.]: Leituras SME, 2001.
- BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer:** alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- COHEN, R. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COHEN, R. **Work is progress na cena contemporânea:** criação, encenação e recepção. 2. ed. São Paulo: perspectiva, 2013.
- COUTINHO, A. **Estudos do corpo.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- COUTINHO, A. Lapsos e respirações. **Infinitas Cortinas**, 2013. Disponível em: <<http://infinitascortinas.blogspot.com/>>. Acesso em: 16 janeiro 2014.

COUTINHO, A. O extremo do possível em Rútilo Nada: uma síntese concêntrica em Hilda Hilst, Salvador. Disponível em: <<http://www.ppglitcult.lettras.ufba.br/sites/ppglitcult.lettras.ufba.br/files/Alexandre%20Coutinho.pdf>>. Acesso em: 2017.

CUNHA, C.; CINTRA, L. F. L. **Nova Gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DA SILVA, M. M. **Suicídio: trama da comunicação**. UFMG. Belo Horizonte. 1992.

DE MELO, J. I. V. Entrevista Sangue Novo - Alexandre Coutinho. **Cavaleiro de Fogo**, 2010. Disponível em: <<http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com/2010/06/sangue-novo-alexandre-coutinho.html>>. Acesso em: 6 abril 2015.

DURKHEIM, É. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias e as Bacantes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>>.

FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, p. 3-13, 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>>. Acesso em: 8 setembro 2016.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, S. et al. TEATROS DO REAL: MEMÓRIAS, AUTOBIOGRAFIAS E DOCUMENTOS EM CENA. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, nº 2, p. 251, 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/5242>>. Acesso em: 2017.

FISCHER-LICHTE, E. **Theatre and performance studies**. Tradução de Minou Arjomand. Poland: Routledge, 2009.

GAGNEBIN, J.-M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjami. **Perspectivas: Revista de ciências sociais**, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993. ISSN 0101-3459. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>>.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KANTOR, T. **O Teatro da morte: textos organizados e apresentados por Denis Bablet**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas: do diário à cena: as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea**. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Maria inês Coimbra Guedes Jovita Maria Gerheim Noronha. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARX, K. **Sobre o suicídio**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- NETO, T. **Os últimos dias de paupéria**. 2. ed. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1982.
- NETO, T. **Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro**. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Lingua Geral, 2015.
- PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RAMOS, L. F. Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea. **Revista Brasileira dos estudos da presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan/jun 2011. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: novembro 2016.
- RYNGAERT, J.-P. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- SAID, E. W. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÁNCHEZ, J. A. **Prácticas de lo real en la escena contemporânea**. Madrid: Visor Libros en colaboración con la Diputación Provincial de Cuenca, 2007.
- SCHNAITH, N. **La muerte sin escena**. Buenos Aires: Leviatán, 2005.
- SHARMAN-BURKE, J. **O tarô mitológico**. Tradução de Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Arx, 1988.
- SOLER, M. **Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção**. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.



TSUNETOMO, Y. **Hagakure**: sobre o bushido: o caminho do samurai. Tradução de Dimas da Cruz Oliveira com base na tradução inglesa. São Paulo: Hunter Books, 2014.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<http://www.pejac.es/>

## APÊNDICES

LINK DO VÍDEO DA ESTREIA DO ESPETÁCULO NA ÍNTEGRA

<https://www.youtube.com/watch?v=hJMY3LxJFD8&feature=youtu.be>



## PROGRAMA DA ESTREIA

### de 2 ia técnica

#### Encenação e texto

Larissa Lacerda

#### Orientação

Prof. Paulo Cunha

#### Colaboradores cênicos

Camila Guilera (assistência de direção)

Vinicius Bustani (a outra voz)

#### Direção de movimento

Bárbara Barbará

#### Direção musical

Luciano Salvador Bahia

#### Figurino, maquiagem e design gráfico

Agamenon de Abreu

#### Costura e modelagem de figurino

Guida Maria

#### Cenografia

Rodrigo Frota

#### Colaboração de cenografia

Érick Saboya

#### Cenotecnia

Adriano Passos e Tomate

#### Assistente de figurino e cenografia

Bia Roriz

#### Iluminação

João Batista

#### Fotografia

Diney Araújo

#### Operação de luz

Vinicius Bustani

#### Pesquisa e consultoria literária

Lorena Grisi

#### Orientação dramaturgica inicial

Gil Vicente Tavares

#### Coordenação de produção

Camila Guilera

#### Assistente de produção

Larissa Lacerda

Bia Roriz

#### Agradecimento

Agamenon de Abreu e sua delicadeza e sensibilidade indiscutíveis; Bárbara Barbará com toda técnica, honestidade, paciência e amizade; Bia Roriz, parceira de longas datas, minha pequena sempre aparece quando preciso; Camila Guilera, pela dedicação, atenção e todo cuidado! Estamos juntas! Érick Saboya, pela paciência, respeito e parceria; João Batista, meu mestre da luz, tinha que ser você; Lorena Grisi, sem você seria impossível; Luciano Salvador Bahia, quanta generosidade e cuidado! Marina Zan, por tantos colos e ouvidos que me cedeu desde o princípio desta caminhada! Nerivaldo, Felipe Viguine e Vinicius Bustani, pela força! A Samanta Lacerda e Ana Nelita Lacerda, minha família, para quem, na falta de verba, meu verbo foi ouvido!

Paulo Cunha, meu orientador, por me permitir errar por caminhos desconhecidos, por me deixar buscar meus passos, mesmo no tropeço; Não posso esquecer Sandro Souza, Profa. Claudete Eloy, Profa. Hebe Alves, Prof. George Mascarenhas, Prof. Gil Vicente Tavares, Profa. Deolinda Vilhena, Prof. Carlos Alberto Ferreira, Genário Neto, Cris e Seu Geraldo.

Profa. Eliene Benício e Bira Freitas que rebolaram para gerenciar os espaços de ensaio e de apresentação necessários para que tudo fosse possível.

Este agradecimento é uma obrigação. Quero pedir humildemente obrigada a todos aqueles que seguraram minha mão durante o processo. OBRIGADO vem do latim obligare, que significa «ligar por todos os lados, ligar moralmente. Obrigada!

Deolinda Catarina França de Vilhena

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TÉCNICAS DO ESPETÁCULO DA ESCOLA DE TEATRO

Hebe Alves

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE FUNDAMENTOS DO TEATRO DA ESCOLA DE TEATRO

George Mascarenhas

COORDENADOR DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE TEATRO

Fábio Dal Gallo

COORDENADOR DA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Catrina Sant'Ana

SUBSTITUTA EVENTUAL DA VICE-DIRETORA

Eliene Benício Amâncio Costa

DIRETORA DA ESCOLA DE TEATRO

Fabiana Ducra Brito

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Eduardo Luiz Andrade Mota

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO

Paulo César Miguez de Almeida

VICE-REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

REITOR



Escola de Teatro



Realização



Apoio



Salvador, 26 de Maio de 2016

Poema Alexandre Coutinho

JAZZ Nº 19

eu provoco, invoco e me coloco  
 no meio do redemoinho  
 reatralizo o desejo  
 invento mil máscaras  
 mesmo que esfaceladas  
 para forçar um diálogo  
 com teu corpo  
 ou com teus líquidos.  
 invento um efeito qualquer  
 metamorfoses em cena. Sujeito  
 e espectador. luzes no centro  
 que contorno. abalos na linguagem  
 dramas da imagem. sistemas lógicos  
 da ficção que invento:  
 uma história de fissuras  
 um caderno de tuas ausências  
 ou de meus feitiços.  
 terreno que não se esvazia.  
 ritual da noite. chamamento do dia.

Se Jazz ou jaz, é tudo música. Sons. Silêncios. Pausas.

O processo que venho chamando de “Precípicio” começou com o “Experimento nº1”, em 2014. Em 2016, concluímos mais uma etapa, com a encenação de “Nenhuma Carta”.

E tudo isso começa pela presença de uma ausência. A morte pode nos atravessar de muitas maneiras. E nos ensinar. De certa forma, as ausências nos lembram de que ainda estamos por aqui.

Renasço neste trabalho que me exige dos músculos, dos sentidos, dos sentimentos, das memórias, e muitas reflexões. Celebro Alexandre Coutinho, o sempre meu, o meu amigo, o meu poeta, e ele descansa, também, em mim. Através dele celebro a amizade, o amor, as parcerias que construímos e que tornam possíveis as travessias, inclusive esta. É uma celebração da vida. Esse trabalho não é solo, embora possa parecer. É teatro. É coletivo.

Disse-me o poeta. “Esse é teu instante. Aproveite-o e deixe-o ir também. Depois virá outro, e outro, instante seu”. E eu tento passar o recado adiante.

Foto de Mariana Gadelha  
 de show com Alexandre

## ROTEIRO DE ESTILHAÇOS, ANO 2015

Versão: 06/07/2015

Por Larissa Lacerda

### COGITO

Eu sou como eu sou  
Pronome pessoal intransferível  
Do homem que iniciei  
Na medida do impossível  
Eu sou como eu sou agora  
Sem grandes segredos dantes  
Nesta hora

Eu sou como eu sou presente  
Desferrolhado indecente  
Feito pedaço de mim  
Eu sou como eu sou  
Vidente  
E vivo tranquilamente  
Todas as horas do fim.

### 1. LOUVAÇÃO – Chamada

- Vou fazer a louvação  
Do que deve ser louvado  
Meu povo! Meu povo preste atenção  
Repare se estou errado  
Louvando o que bem merece  
Deixo o que é ruim de lado  
- E louvo, pra começar  
Da vida o que é bem maior  
Louvo a esperança da gente

Na vida, pra ser melhor  
 Quem espera sempre alcança  
 - Três vezes salve a esperança!  
 Salve a esperança!  
 Salve a esperança!  
 Salve a esperança!  
 -Louvo quem espera sabendo  
 Que pra melhor esperar  
 Procede bem quem não para  
 De sempre mais trabalhar  
 Que só espera sentado  
 Quem se acha conformado

- Vou fazendo a louvação  
 Do que deve ser louvado  
 Quem 'tiver me escutando – atenção!  
 - Que me escute com cuidado  
 Louvando o que bem merece  
 Deixo o que é ruim de lado

### *Estilhaços*

-Louvo a amizade do amigo que comigo há de morrer  
 Louvo a vida merecida de quem morre pra viver  
 Louvo a luta repetida da vida pra não morrer

Aqui nesse palco é onde tudo passa a ter sentido. Ao mesmo tempo, é como se subisse num cadafalso sem vontade de descer... mas desço. Eu.

Daqui mesmo, de onde estou, de frente pra vocês, me comprometo numa espécie de espetáculo que talvez me faça renunciar, me abandonar. E sinto que esse abandono e esse compromisso acontecem todos os dias. Em mim, em vocês, na natureza: em todas as coisas.

Talvez a isso possamos nomear solidão. Porque a solidão pode ser a denúncia de que nós nos desconhecemos, mas também pode revelar que não estamos sós.

... nem sempre se trata de escolha e nem sempre é possível se fazer uma reflexão sobre os acontecimentos da vida. Ir ou ficar. Tudo parece sacrifício.

Estar aqui agora de frente para vocês trocando intimidades pode não ter qualquer explicação razoável. Mas a vida não precisa de razão para fazer sentido.

Para prosseguir nesta jornada, será preciso um investimento na memória. Em 2013 - O papa Bento XVI renunciou e o primeiro papa latino americano assumiu o posto, o Francisco. Houve também, a denúncia de espionagem feita por Edward Snowden; o atentado na maratona de Boston com bombas caseiras feitas por dois garotos; o golpe de estado no Egito; o Tufão nas Filipinas matando milhares de pessoas. A morte do prêmio Nobel da Paz, o sul-africano Nelson Mandela, tão importante na luta contra o Apartheid; a morte do presidente da Venezuela Hugo Chaves. Houve também a chegada de uma sonda espacial a Lua enviada pela China. A Coreia do Norte segue com seus testes nucleares. Houve o trágico incêndio da boate Kiss. A morte do músico Chorão da banda Charlie Brown Jr, a prisão dos condenados no caso do mensalão e os protestos ocorridos em todo o Brasil começados contra o aumento da tarifa de ônibus na cidade de São Paulo, com violentos embates diante da força policial. Informações que precisei buscar no google, claro. Não que eu tenha me esquecido de tudo. Eu participei das manifestações, senti o efeito das bombas de gás, dialoguei com colegas e familiares sobre os diversos assuntos em pauta naquele momento. Mas agora, penso que tudo passou por mim como grandes acontecimentos que se reinventam em outros, em todos os tempos. Perto, mas longe.

Mas o ano de 2013 foi um marco para mim. Minha voinha partiu de morte morrida... fui bem traída e terminei um casamento de quase 5 anos; completei 30 anos ... foi realmente ano de definições. E ano de corte. Ano regido por Ogum.

21 de abril de 2013. Recebi a ligação de uma amiga. Era tarde.

Ele sempre me dizia: "Vou antes dos 35!" - Deixe de ser besta, menino!

Era um rapaz de 30 anos. Arranjou um jeitinho pra viver e logo depois não deu certo. Não deu certo? Para bom entendedor meia palavra basta. Basta?

Qual era a data mesmo?

21 e abril de 2013. Dia de Tiradentes. Véspera do aniversário da minha mãe. Era noite dentro de mim.

2. RUA – Labirinto da Memória

Toda rua tem seu curso  
 Tem seu leito de água clara  
 Por onde passa a memória  
 Lembrando histórias de um tempo  
 Que não acaba  
 De uma rua, de uma rua  
 Eu lembro agora  
 Que o tempo, ninguém mais  
 Ninguém mais canta  
 Muito embora de cirandas  
 (Oi, de cirandas)  
 E de meninos correndo  
 Atrás de bandas

Atrás de bandas que passavam  
 Como o rio Parnaíba  
 O rio manso Passava no fim da rua  
 E molhava seus lajedos  
 Onde a noite refletia  
 O brilho manso  
 O tempo claro da lua

- O menino vivia ali, na Tristeresina, apelido dado por ele a sua cidade de nascimento.

Na época, inauguraram a ponte que atravessava o Rio Poti, aquela solenidade, comum às inaugurações de obras públicas. O menino rondava o evento atento ao momento em que o laço feito com a fita vermelha seria desfeito pelo prefeito. Até que, antes que alguém piscasse os olhos:

- Fui o primeiro a atravessar a ponte. Antes de mim só o vento!

Ê, São João, ê, Pacatuba  
 Ê, rua do Barroco Ê, Parnaíba passando Separando



a minha rua Das outras,  
do Maranhão  
De longe pensando nela  
Meu coração de menino  
Bate forte como um sino  
Que anuncia procissão

- Menino, por que você só chega atrasado?

- Porque não tenho relógio.

Até que sua mãe lhe deu um relógio. Um belo relógio.

Só que... Vocês se lembram daquela ponte? A que atravessava o Poti? Pois, com o braço apoiado no umbral da ponte, deixou-lhe escorregar por entre os dedos o relógio novinho! Era poeta. “Um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores. Nada no bolso ou nas mãos. Sabendo: perigoso, divino e maravilhoso!”

Não podia ficar medindo o “rumor das horas”

Ê, minha rua, meu povo  
Ê, gente que mal nasceu  
Das Dores, que morreu cedo  
Luzia, que se perdeu  
Macapreto, Zé Velhinho  
Esse menino crescido  
Que tem o peito ferido  
Anda vivo, não morreu

Ê, Pacatuba

Meu tempo de brincar já foi-se embora

Ê, Parnaíba Passando pela rua até agora

Agora por aqui estou com vontade

E eu volto pra matar esta saude

### 3. QUESTÕES PARA TODOS

- 1: Você faz as coisas devagar?
- 2: É difícil para você concentrar na leitura?
- 3: Tem tido dificuldade em tomar decisões?
- 4: Perdeu o interesse em aspectos da vida que costumavam ser importantes para você?
- 5: Está agitado e fica irritado?
- 6: Sente-se cansado?
- 7: Sem tentar dieta, perdeu ou adquiriu peso?
- 8: Toma qualquer medicação regularmente, como aspirina ou pílulas para dormir?
- 9: Sente que é uma má pessoa que merece ser punida.
- 10: Já se sentiu sem valor, ou inútil? Fracassado(a), com desejo de se deitar na cama e desistir de tudo mais?
- 11: Seu sono está perturbado, tem dormido pouco, insônia, ou sono excessivo ou sono com muitas interrupções?
- 12: Você já sentiu que poderia ter perdido o controle sobre si mesmo(a)?
- 13: Você está separado(a), divorciado(a) ou viúvo(a)?
- 14: Alguma vez você já pensou na sua própria morte?
- 15: Você acredita realmente que a sua vida faz sentido

Caso a maioria das suas respostas seja sim, procure um profissional capacitado, ou uma religião... você é considerado Grupo de RISCO!

### 4. LET'S PLAY THAT – entrando no jogo

Ou ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar tudo isso como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho.

A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

VER OU VIR VER OU VIR VER - AQUI ALI

CANTA

Quando nasci  
um anjo louco muito louco  
veio ler a minha mão  
não era um anjo barroco  
era um anjo muito louco, torto  
com asas de avião  
eis que esse anjo me disse  
apertando a minha mão  
com um sorriso entre os dentes  
vai bicho desafinar  
o coro dos contentes  
vai bicho desafinar  
o coro dos contentes  
let's play that

##### 5. MAMÃE CORAGEM – recriando mascaras

Porque a vida, minha mãe, há de ser mais que isso, esse caminhar para Deus com tanta tristeza digna. Essa fina desesperança que compõe a vida. Há de ser mais que mentira e traição, mais que os outros espiando fechaduras. Há de ser mais que um gozo desprovido de ternura, mais que a morte que nos nutre de força e amargura. Há de ser o canto de Elis iluminando salas e os anos das crianças, um jardim de tulipas, o sono sem culpa. Há de ser o carinho que não fere, não mata e não

estupra. Há de ser caqui desmanchando na boca e o pássaro que volta pousando na porta. Há de ser a saudade boa das coisas idas e a garoa noturna que traz falenas, o cheiro terroso das ruas da chuva que tanto demora. Porque a vida, minha mãe, há de ser o simples sorriso que aflora, mais que a velhice que nos enfraquece e nos devora. Mais que esta luminosidade de treva que nos encobre agora.

## CANTA

Mamãe, mamãe, não chore  
A vida é assim mesmo  
Eu fui embora  
Mamãe, mamãe, não chore  
Eu nunca mais vou voltar por aí  
Mamãe, mamãe, não chore  
A vida é assim mesmo  
Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore  
Pegue uns panos pra lavar  
Leia um romance

Veja as contas do mercado  
Pague as prestações

Ser mãe  
É desdobrar fibra por fibra  
Os corações dos filhos  
Seja feliz  
Seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore  
Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz  
Mamãe, seja feliz  
Mamãe, mamãe, não chore

Não chore nunca mais, não adianta  
Eu tenho um beijo preso na garganta  
Eu tenho um jeito de quem não se espanta  
(Braço de ouro vale 10 milhões)  
Eu tenho corações fora peito  
Mamãe, não chore  
Não tem jeito  
Pegue uns panos pra lavar  
Leia um romance  
Leia "Elzira morta virgem"  
"O grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem  
De vez em quando brinco Carnaval

E vou vivendo assim: felicidade  
Na cidade que eu plantei pra mim  
E que não tem mais fim  
Não tem mais fim  
Não tem mais fim

## 6. GO BACK - afetos

Mais ou menos um ano depois do que aconteceu, não conseguia me lembrar de muita coisa. Eu era só sentimento. As lembranças foram chegando e se reinventando aos poucos.

Vimos do interior vir a ser em Salvador.

Aos vinte, ele fumava e eu não. Ele bebia e eu não. Eu gostava de chocolate e ele de maconha. A gente bebia café junto. Cantava junto. A gente sorria e se angustiava. A gente crescia junto.

Aos 20 e poucos, havia a certeza de que não ia dar tempo.

Você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto estiver atento, nada me acontecerá. O mundo sempre gira e o fogo rende. O pior de tudo é esperar

apenas. Tudo só é possível no meio do fogo. Tem que cair no fogo sabendo que vai se queimar!

Eu sempre fugi.

Fugi da escola, fugi da faculdade, fugi de certos trabalhos. Até a minhas alergias foi providência divina para me fazer fugir de empregos desagradáveis. Ele não. Dava conta de tudo. Trabalho, mestrado, publicação de livro...

Aos 20, tudo é muito urgente.

Estou com 31 e me sinto um pouco mais irresponsável. E estou aqui. Não dou mais aulas de português e tenho menos culpa do que aos 20. Um continua com 30. O outro com 28. Meus poetas.

quando eu recito ou quando eu escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebitado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que posso inventar, inverter. Todas juntas e a minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.

Escrevo, leio, rasco, toco fogo e vou ao cinema

Você me chama

Eu quero ir pro cinema

Você reclama

Meu coração não contenta

Você me ama mas de repente

A madrugada mudou

Certamente

Aquele trem já passou

Se passou, passou

Daqui pra melhor

Foi

Só quero saber do que pode dar certo  
 Não tenho tempo a perder  
 Só quero saber do que pode dar certo  
 Não tenho tempo a perder

## 7. GELEIA GERAL – o mundo

### Haverá Guerra ainda – MULHER BARRIGUDA

Mas vejam só que ironia! A roda do mundo gira e no dia primeiro de abril, dia da mentira bem real de 64 era celebrado nas rádios: “Fora João Goulart!”. A UNE incendiada e junto com ela a máquina de escrever portátil e outros pertences de Torquato Neto. Naquela noite, uma leitura coletiva do Auto da Compadecida para espantar o baixo-astral. Brigitte Bardot passeava de férias enquanto jeeps e carros blindados ocupavam as ruas. Canalha em crise; Deus e O Diabo na Terra do Sol. CENSURA. O rei da Vela, Roda Vida “Você acha que a gente pode admitir aquela putaria com a Virgem Maria? Botar Nossa Senhora de bobs na cabeça!...não pode.” Colocar uma transexual crucificada como se fosse Jesus Cristo, não pode!: censura: pena de morte.

Mas é preciso entender que “Não se deve pedir licença para praticar uma ação revolucionária!

Um poeta desfolha a bandeira  
 E a manhã tropical se inicia  
 Resplendente, cadente, fagueira  
 Num calor girassol com alegria  
 Na geleia geral brasileira  
 Que o jornal do Brasil anuncia

“Na geleia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê, ninguém a bem da verdade esconde o seu jogo, estamos todos ao redor da mesa, mesma mesa e não somos vistos. Pois: é preciso virar a mesa!”

Tropicália, Marginalia, é o que for preciso. Alguém o fará. Mas você não vê que o buraco fica mais embaixo. Escolho a tropicália porque não é liberal, é libertina, a anti-fórmula super abrangente. Já nascemos mortos.

Ê bumba iê iê boi

Ano que vem, mês que foi

Ê bumba iê iê iê

É a mesma dança, meu boi

"A alegria é a prova dos nove"

E a tristeza é teu Porto Seguro

Minha terra é onde o Sol é mais limpo

Em Mangueira é onde o Samba é mais puro

Tumbadora na selva-selvagem

Pindorama, país do futuro

Soy loco por ti America, e ainda sem lenço e sem documento, inédito anônimo e livre. Exercito a minha liberdade possível. Conjugue o verbo IR no presente. aH ah ah. Por enquanto eu VOU. E vou passando e indo. Sou eu quem decido quando é hora de ficar.

Ê bunba iê iê boi

Ano que vem, mês que foi

Ê bunba iê iê iê

É a mesma dança, meu boi

- Torquato, você está cumprindo seu dever de brasileiro?
- Yes
- Por que respondeu em inglês?
- Devido a minha formação comunista.
- Você diz que Geraldo Vandré é um gênio, sexual ou matemático?
- Nunca dormi com ele
- Porque? Você sofre de insônia?
- Deus me fez e juntou a mim minha medula. É osso.

Ê bumba iê iê boi

Ano que vem, mês que foi



Ê bumba iê iê iê

É a mesma dança, meu boi

E parece que para cá, meados da segunda década desse 2000 vê-se repetidos exaltados refrãos gritados por aí. A mesma lambança nos concretos da Brasília e as mesmas lamentações dementes. O que mudou entre os 60 de Torquato e os nossos anos, os 2000? Pena que não existe mais o Canecão! mas há urubus no telhado e a carne seca é servida. E tome-lhe exílio! Exílio territorial, exílio ideológico, exílio familiar, exílio para quem quer trabalhar. Exílios de si.

#### 9. MARGINÁLIA II – Exílio e mea culpa

Eu, brasileiro, confesso

Minha culpa, meu pecado

Meu sonho desesperado

Meu bem guardado segredo

Minha aflição

Nunca há suicídios de pessoas que conhecemos na nossa rua,  
Suicídios que deram certo;

Um garoto chinês se mata e morto fica

(e continuam colocando a sua correspondência na caixa postal)

Um garoto norueguês se mata e morto fica

(e continuam colocando a sua correspondência na caixa postal)

Azeite de Oliva, clara de ovos, mostarda e água, espuma de sabão e sonda estomacal salvam as pessoas que conhecemos.

Uma modelo é encontrada morta no hotel, sozinha na cama e morta fica

(e continuam colocando a sua correspondência na caixa postal, facebook)

Eu, brasileiro, confesso

Minha culpa, meu degredo

Pão seco de cada dia

Tropical melancolia

Negra solidão

Aqui é o fim do mundo  
 Aqui é o fim do mundo  
 Aqui é o fim do mundo  
 Ou lá

Na Grécia, a antiga, o Estado tinha poder para vetar ou autorizar um suicídio bem como induzi-lo. Sócrates, por exemplo, foi levado a se envenenar. Um indivíduo podia se matar com prévio consenso da comunidade. Porque o suicídio constituía um atentado contra a estrutura

comunitária. Era condenado politicamente ou juridicamente. Essa honra não era dada aos escravos, já que sua morte se tratava de perda para o patrimônio do seu senhor.

Aqui, meu pânico e glória  
 Aqui, meu laço e cadeia  
 Conheço bem minha história  
 Começa na lua cheia  
 E termina antes do fim

- Segundo Nietzsche, o suicídio é "... admitir a morte no tempo certo e com liberdade...

Schopenhauer declara ser "... a positividade máxima da vontade humana."

Goethe foi acusado por um bispo por ter induzido jovens ao suicídio através do seu livro "o sofrimento do jovem Werther", uma obra, segundo o clérigo, imoral. O escritor alemão que define o suicídio como "... um ato próprio da natureza humana que, em cada época, precisa ser repensado.", respondeu as acusações ao bispo: Deveria falar assim dos poderosos da terra que com um traço de sua pena mandam milhares de pessoas a guerra – onde se matam e se trucidam -, enquanto a própria igreja agradece aos céus por isso.

Aqui é o fim do mundo  
 Aqui é o fim do mundo  
 Aqui é o fim do mundo

Ou lá

- Tenho um amigo que não se mata por causa da sua mãe, sua irmã e alguns dos seus amigos.

Uma amiga diz que não se mata porque não tem certeza de que tudo vai se acabar.

Minha terra tem palmeiras  
Onde sopra o vento forte  
Da fome, do medo e muito  
Principalmente da morte  
Olelê, lalá

Escutem antes que todos se calem. Não prestem a mínima atenção ao que eu diga. Mas, por favor, não me esqueça. Não se esqueça de mim, não desapareça. Deixe que eu conto: 3, 2, 1, zero

Perdi uma mão nesse mundo.

Hoje, quando penso em mim, sinto que me falta um membro.

A perda é a condenação pelo crime de viver.

Ainda não apaguei seu nome do meu celular. Ainda não me acostumei a pensar que ele não está mais por aqui. É porque quando penso nele, parece que está.

Nunca imaginei como seria a vida se ele deixasse de existir.

Parece que enfraqueci. Parece que fiquei mais só.

Os passos mais pesados.

Chove demais no Rio de Janeiro. A decolagem foi conturbada. Muita turbulência.

Agora faz frio. Em POA faz 9°, foi o que disse o piloto há uns minutos atrás.

Não sei sobre o que escrever mas escrevo mesmo assim. Deixo as palavras correrem como se eu pensasse alguma coisa. Mas não penso nada.

Sinto mal estar pelo ruído do avião. Ruído insuportável que não passa. Tenho música no fone de ouvido e o ruído do avião. Minha leitura de Alberto Caeiro tem sido difícil mas produtiva. Ele é muito diferente de mim. Mas eu o procuro. Quero facilitar minha vida. A poesia é um meio de facilitar a vida.

Eu grito vulgarmente minhas insatisfações porque não cabem e mim. Escrever é uma maneira de ficar sozinho.

Quero voltar a Caeiro, mas ele me afasta. É tudo muito simples. Tão simples que me complica a vida.

A turbulência passou. Muitos dormem e eu penso em Caeiro.

Não tenho coragem de falar com ninguém... estou com dor. Finjo sorrisos. As vezes até sorriu de verdade, mas são risos incompletos.

Sinto uma forte dor que vem do estômago até a garganta. Me controlo para não chorar na frente das pessoas.

Foi um ótimo dia de trabalho. Consegui agir bem.

Aqui os meus vazios ficaram enormes. E sem você, tudo fica muito pior.

Não sei porque mas você ficou tão presente. Uma saudade, uma vontade de te ouvir. Vontade de compartilhar meus dramas. Vontade.

Escrevo mais uma vez sem saber para quê. Escrevo para preencher o vazio e tenho o vazio como meu interlocutor.

Aqui é o fim do mundo

Aqui é o fim do mundo

Ou lá

10. DEUS VOS SALVE ESTA CASA SANTA – quem sou quando volto para de onde eu vim? – família; sexualidade

Um recorte no meu bolso, escrito ontem cedo, ainda em casa: “quando uma pessoa se decide morrer, decide, necessariamente, assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro. É difícil explicar tudo. É chato, e isso é que é mais duro: ser nojento com as pessoas a quem se quer mais bem no mundo.

O recorte acaba aí. Hoje, agora, estou fazendo tempo enquanto os remédios fazem efeito e eu vou dormir. Esse sanatório é diferente de outros por onde andei – talvez seja o melhor de todos, o único que talvez possa me dar condições de não procurar mais o fim da minha vida. Preciso muito explicar ao médico tudo o que é necessário. Se eu não escapar dessa vez, estou absolutamente certo de que jamais conseguirei escapar de outra. Não tenho vontade de viver, mas quero. Não sei porque continuar, mas quero.

Hoje é sábado, amanhã é domingo e depois segunda etc.

Deus está solto. Posso reconhecê-lo em seus disfarces e vou ao seu encontro como – exatamente – sei que vou morrer.

La fora, os piores dias são todos. Principalmente quando me custam vinte e quatro horas de medo, de solidão e monólogos. Por isso é difícil participar da contagem regressiva e esperar por domingo, segunda e terça etc.:

Pela primeira vez estou sentindo o que pode ser de fato uma prisão. Aqui, as portas que dão para as duas saídas existentes estão trancadas e há uma pequena grade em cada uma delas que dão para as outras galerias. Depois delas, uma espécie de liberdade. Somos 36 homens aqui dentro. 36 malucos, 36 marginais. De qualquer modo, esperamos a cura no sanatório como a sociedade espera que os bandidões das cadeias se regenerem. Aqui o carcereiro é chamado de plantonista.

A comida que é péssima. Mas a melhor sensação daqui de dentro é reconquistar inteiramente o meu anonimato com meus pares de hospício. Posso gritar: meu nome é Torquato Neto. Do outro lado uma voz sem dentes dirá: o meu nome é Vitalino.

A prisão é um refúgio. Todo dia é dia dela... Todo dia é dia D. Mas É preciso não morrer por enquanto.

Um bom menino perdeu-se um dia  
 Entre a cozinha e o corredor  
 O pai deu ordem a toda família  
 Que o procurasse e ninguém achou  
 A mãe deu ordem a toda polícia  
 Que o perseguisse e ninguém achou  
 Ó deus vos salve esta casa santa  
 Onde a gente janta com nossos pais  
 Ó deus vos salve essa mesa farta  
 Feijão verdura ternura e paz  
 No apartamento vizinho ao meu  
 Que fica em frente ao elevador  
 Mora uma gente que não se entende  
 Que não entende o que se passou  
 Maria amélia, filha da casa,

Passou da idade e não se casou  
Ó deus vos salve esta casa santa  
Onde a gente janta com nossos pais  
Ó deus vos salve essa mesa farta  
Feijão verdura ternura e paz  
Um trem de ferro sobre o colchão  
A porta aberta pra escuridão  
A luz mortiça ilumina a mesa  
E a brasa acesa queima o porão  
Os pais conversam na sala e a moça  
Olha em silêncio pro seu irmão  
Ó deus vos salve esta casa santa  
Onde a gente janta com nossos pais  
Ó deus vos salve essa mesa farta  
Feijão verdura ternura e paz

Em meus dias de insônia, consigo ouvir o raspar das vassouras retirando o lixo das ruas. Isto acontece às três da manhã, hora em que muita dona de casa teria pavor de sair de seu aconchegante lar. Neste momento, não sei muito bem se é o diabo que está a dar um passeio ou se são mesmo vassouras raspando paralelepípedos. É a hora em que fecho as janelas definitivamente e aprendo a conviver com o calor constante de minha cidade natal e de meu quarto. Espalmo uns três mosquitos já pesados de meu sangue, às três e trinta o galo encerra o canto. o fardo das cidades pequenas, dos trabalhos carregados de função moral e da idade que não pode ser mais evitada. Se rezo, penso no papa e se penso no papa, penso em carnaval. E neste momento mesmo sorrio por pensar o papado como uma alegoria decadente, acho que pela ostentação contínua de poder e riqueza. Coisas que penso sem nenhum rigor, até porque não vou à igreja e pouco me interessa aquilo que o conclave dita para a juventude cristã que, inegavelmente, vai estar mais segura ao lado de ateus e agnósticos. O deus que não sou, pensa: a renúncia é uma denúncia. Que assim seja.

Porque o mundo, em desagregação constante não precisa mais de instituições caducas. O que nada tem a ver com espiritualidade e poesia, certo é que o mundo e

o homem sem espiritualidade são mais pobres, mas uma coisa é clara: da tríade o filho nós matamos, o pai sempre foi ausente e o espírito santo tenta capengamente se esquivar de tentativas constantes de corrompê-lo.

#### 11. TRES DA MADRUGADA - chega de seguir: a definição.

-Três da madrugada

Quase nada

A cidade abandonada

E essa rua que não tem mais fim

Três da madrugada

Tudo e nada

A cidade abandonada

E essa rua não tem mais nada de mim

Nada

Noite, alta madrugada

Essa cidade que me guarda

Que me mata de saudade

É sempre assim

Triste madrugada

Tudo e nada

A mão fria, a mão gelada

Toca bem de leve em mim

Saiba

Meu pobre coração não vale nada

Pelas três da madrugada

Toda a palavra calada

Dessa rua da cidade

Que não tem mais fim

Que não tem mais fim

Que não tem mais fim

FICO. Não consigo acompanhar a marcha do progresso de minha mulher ou sou uma grande múmia que só pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a minha mulher na sua louca disparada para o progresso. Tenho saudades como os cariocas do tempo em que eu me sentia e achava que era um guia de cegos. Depois começaram a ver e enquanto me contorcia de dores o cacho de banana caía. Não acredito em amor de múmias e é por isso que eu FICO e vou ficando por causa de este amor. Pra mim chega! Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais o menino. Ele pode acordar.

Voz de Mercedes Sosa

Que la tierra me haga un hueco Que a terra me abra um buraco

Y me acune el dolor E nine a minha dor

Y que me llene la boca E que me encha a boca

De un canto mayor De um canto maior

Por que? Por que?

A gente levou tudo muito a sério! Não precisava.

Era preciso cantar

12. TODO DIA É DIA D - lamento de quem segue

desde que saí de casa

trouxe a viagem de volta

gravada na minha mão

enterrada no umbigo

dentro e fora assim comigo

minha própria condução

todo dia é mesmo dia

de amar-te, de a morte morrer

O meu amigo amado, não deixou carta. Mas deixou tantas outras coisas e para tanta gente.



Naquela noite de 21 de abril de 2013 tudo mudou em mim. A morte de um é mesmo um resultado público. E o suicídio acaba sendo um ato político em si mesmo.

Recusar a perda, questionar ou rejeitar este fato, não importa. A morte do meu amigo amado transformou o meu modo de ver a vida. Parece que a bolha em que eu vivia vazou. E feito um feto quando sai do ventre da mãe, eu aprendi a respirar. E minha pele se tornou muito mais sensível.

Mais do que falar da minha vida, da vida deles, deixei que minha voz de quem segue se misturasse as suas vozes de quem ficou.

Estou certa de que a vida consiste em indicações e decisões simples; que a morte deita suas raízes já no momento do nascimento, e o único recurso de que o homem dispõe, a partir de então, é diluí-la e cuidar dela; que a vida pode ser uma ficção e, em consequência, também a sociedade pode ser uma ficção; que os pais e professores, pelo fato de serem pais e professores, podem ser culpados de um pecado sério. A sociedade é basicamente destituída de significado.

A morte pode representar um acontecimento feliz, ou alguma coisa de que deva se orgulhar.

Todos os seus amigos vão morrer.

O verdadeiro perigo está apenas em viver. É claro, viver é simplesmente o caos da existência, mas mais do que isso, é uma louca confusão em que temos de desmontar a existência instante a instante, até restabelecer o caos original, e tirar força da incerteza e do medo que o caos provoca, para recriar a existência instante a instante. Enquanto a morte é a suspensão, o silêncio, o irrepresentável, a vida é a queda livre, o precipício. Viver é como caminhar de olhos vendados na beira do precipício. Diariamente tentamos apartar os nossos próprios suicídios durante a vida e carregamos e fixamos conosco as memórias do outro que fomos, mas não somos mais.

Viver: não há outra tarefa mais perigosa do que esta.

A glória além, a felicidade além, os amores além, a morte além. Tudo “além”, certo ou errado, sempre miramos o “além”. O desespero da vida é criar uma maneira de lidar com esse desespero.

Me afoguei em Virgínia Wolf e Alfonsina, me sufoquei com Torquato Neto e, com Sylvia Plath fui arrastada pelo ar; me intoxiquei com Florbela Espanca, Sócrates e

Madame Bovary; me perdi no labirinto de Mário de Sá-Carneiro; rasquei meu retrato como Dorian Gray; me atirei da janela como Deleuze e Ana Cristina César.

Não há nenhum medo na existência em si, mas as criaturas vivas o criam.

Aqui eu celebro com Alexandre Coutinho, o sempre meu, o meu poeta, e ele se enterra em mim. A morte do poeta é a vida em mim.

Antes de se suicidar, o escritor japonês, Mishima, escreveu: “A vida humana é finita, mas eu gostaria de viver para sempre”

Antes de deixar esta vida por vontade própria e livre, com minha mente lúcida. E com muito amor:

Saúdo todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite.

Obedeço a meus pés

e a ordem é seguir e não olhar à frente!

### 13. PRA DIZER ADEUS - despedida

Adeus

Vou pra não voltar

E onde quer que eu vá

Sei que vou sozinho

Tão sozinho amor

Nem é bom pensar

Que eu não volto mais

Desse meu caminho

Ah, pena eu não saber

Como te contar

Que o amor foi tanto

E, no entanto, eu queria dizer

Vem

Eu só sei dizer

Vem

Nem que seja só

Pra dizer adeus

# ESTUDOS DE CENOGRAFIA

por Erick Saboya

