

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

QUESTÕES SOBRE O TEATRO CONTEMPORÂNEO:

deve haver algum sentido em mim que basta

por

Olga Rodrigues Fernández

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para Obtenção do grau de Mestre sob a orientação Da Prof. Dra. Beatriz Resende.

Rio de Janeiro, 2006.

F372 Fernández, Olga Rodrigues.
Questões sobre o teatro contemporâneo : *deve haver algum sentido em mim que basta* / Olga Rodrigues Fernández, 2006.
ix, 201 f.

Orientador: Beatriz Resende.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Centro de Letras e Artes. Mestrado em Teatro, 2006.

1. Companhia Teatro Autônomo (RJ). 2. Deve haver algum sentido em mim que basta – Crítica e interpretação. 3. Teatro – Brasil – Séc. XXI. 4. Crítica teatral. 5. Estética. I. Resende, Beatriz. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD – 792.0981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação- PPGT
Mestrado e Doutorado

**"QUESTÕES SOBRE O TEATRO CONTEMPORÂNEO:
deve haver algum sentido em mim que basta"**

por

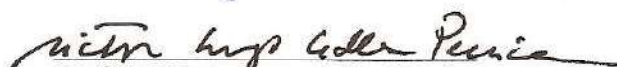
Olga Rodrigues Fernández

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Profª Drª Beatriz Resende (orientadora)


Profª Drª Ana Teresa Jardim Reynaud


Prof Dr Victor Hugo Adler Pereira

Conceito:..... *A (Exatente)*

Rio de Janeiro, RJ, em 28 de novembro de 2006

*Ao meu irmão, Guilherme.
E ao meu amigo Kike.*

Agradecimentos

Aos que têm iluminado há muito o meu caminho, entre eles: Almir Telles, Antunes Filho, Cleyde Yaconis, Esteban Roel, Flávia Pucci, Maria Helena Lopes e Yoshi Oida.

A UNIRIO e a sua acolhida. Aos meus companheiros de percurso.

À amiga Vanessa Oliveira, pelo apoio amoroso e as contribuições inestimáveis.

A Beatriz Resende, pelo estímulo constante e pelas observações preciosas.

A Victor Hugo Adler Pereira, pela leitura crítica e generosa, e a Ana Teresa Jardim, presença incentivadora. A Giselle Falbo Kosovski, pela leitura atenta e os comentários generosos. A Maria Helena Werneck, por seu apoio efetivo no princípio e pela disponibilidade. E a Ângela Materno e a Luis Camillo Osório.

Ao Nestor Vaz, pela escuta apurada e por sua maneira especial de ser cúmplice.

Aos amigos Joana Lyra, Laura Erber, Liliane Rovaris, Luiza Marcier, Nicolas Gravier e Rita Palmeira.

À Companhia Teatro Autônomo, principalmente a Jefferson Miranda, a Flávio Graff, e a Miwa Yanagizawa, mas também a Otto Jr., a Gisele Fróes, a Diogo Salles e a Adriano Garib.

No mesmo rio, entramos e não entramos, somos e não somos.

Heráclito.

Resumo

FERNÁNDEZ, Olga Rodrigues. **Questões sobre o teatro contemporâneo: *deve haver algum sentido em mim que basta***. 2006. ix, 201 f. Orientadora: Beatriz Resende. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2006.

Esta dissertação investiga o *projeto estético* da Companhia Teatro Autônomo (RJ), dirigida por Jefferson Miranda, a partir de uma análise reflexiva de seu espetáculo *deve haver algum sentido em mim que basta* (2004), tendo como eixos fundamentais da investigação as noções de *autonomia*, *espectador criador* e *evocação anímica*. Discute também conceitos estético-ideológicos elaborados pela própria companhia como os de *espaço emocional*, *cena suja* e *atuação porosa*. O trabalho do ator e o processo de criação do espetáculo são temas caros a esta pesquisa.

Palavras-chave

Teatro brasileiro contemporâneo; crítica teatral; *projeto estético*; autonomia; atuação; Companhia Teatro Autônomo.

Abstract

FERNÁNDEZ, Olga Rodrigues. **Questões sobre o teatro contemporâneo: *deve haver algum sentido em mim que basta***. 2006. ix, 201 f. Orientadora: Beatriz Resende. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2006.

This study investigates the *esthetic project* of the Companhia Teatro Autônomo (RJ), directed by Jefferson Miranda, originated from an analysis of their play *deve haver algum sentido em mim que basta* (2004), having as basis of this investigation the notions of *autonomy*, *creator spectator* and *animic evocation*. Discusses also esthetics and ideologies conceptions researched by the company like *emotional space*, *dirty scene* and *porous acting*. Besides this one, other fundamental notions regarding the actor's work are also considered, as well as the process of creation.

Keywords

Contemporary brazilian theatre; theatrical criticism; *esthetic project*; autonomy; acting; Companhia Teatro Autônomo.

Sumário

1. Introdução	1
2. Capítulo I: Um teatro de fronteira	14
2.1. Experimentalismo e autonomia	15
2.2. Sobre o sentido de autonomia	24
2.3. Trajetória da CTA	28
2.4. Algumas palavras sobre <i>deve haver algum sentido em mim que basta</i>	35
3. Capítulo II: O espectador. O espaço. Evocação anímica.	42
3.1. O <i>espectador criador</i> e o espaço	43
3.2. Espaço lírico, lirismo, evocação e <i>disposição anímica</i>	60
3.3. O <i>espaço emocional</i>	72
3.4. A casa interna	81
4. Capítulo III: A cena. O ator. O processo de criação.	88
4.1. A <i>cena suja</i>	89
4.2. Da estrutura onírica	94
4.3. Sobre o trabalho do ator	117
4.3.1. <i>Estar no presente</i>	125
4.3.2. <i>Estados de ânimo</i>	130
4.3.3 A <i>atuação porosa</i> ou <i>atuação transparente</i>	134
4.3.4. <i>As pequenas percepções</i>	142
4.4 A criação partilhada	146
4.5. <i>Figuras em cena</i> : algumas apreciações	153
5. Conclusão	171
6. Referências bibliográficas	176
7. Anexo: Algumas fotos de <i>deve haver algum sentido em mim que basta</i>	190

Introdução

*As obras de arte são de uma infinita solidão;
nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica.
Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas.*
Rilke

É difícil escrever ou falar de teatro porque intimamente sinto que falar pressupõe uma espécie de traição, pois só percebo profundamente o teatro na experiência sensível de quando o faço, quando o ensaio, ou o exerço no ato *criador* da expectativa (irei sempre me referir aqui ao espectador como o quarto criador da criação, como o cunhou Meyerhold). Quando falo e escuto falar a respeito de teatro começam a aparecer os comentários interessantes e ‘inteligentes’ sobre como se faz ou como deveria ser. Talvez bem pouco disto sirva de algo.

O que aqui se faz, não obstante tudo isso, é o exercício de uma reflexão investigativa que, desdobrada no tempo, acaba por tornar-se uma experiência distinta, sendo minha visão a de uma rede aberta, sempre se tecendo, que não quer deixar de lado o rigor. Este é, no entanto, um trabalho sobre o efêmero, como a vida mesma. Um trabalho com o intuito de abordar um *desejo de teatro* e como esse desejo emerge em um espetáculo, a saber, *deve haver algum sentido em mim que basta*, da Companhia Teatro Autônomo¹.

Lembro que a tarefa crítica é o exercício de um estado de rigor crítico, sendo eu, espectadora instigada do espetáculo *deve haver algum sentido em mim que basta*, deseja

¹ A CTA é sediada no Rio de Janeiro e tem a importância de seu trabalho reconhecida nacionalmente através de críticos como Sebastião Milaré e Alberto Guzik.

de “pôr obras de arte em questão como se põe em questão a si e ao mundo”², como diz Camillo Osório. Roland Barthes, por sua vez, nos deixa este precioso lembrete em *Como viver junto*: “Jamais, em nenhum emprego da palavra, esquecer de ligar crítica à crise; a crítica (...), principalmente, visa a colocar em crise”³. Lembro que a origem etimológica da palavra crise, assim como a da palavra *crítica*, remonta ao termo *krinein* – cujo primeiro sentido é ‘separar para distinguir’ – e estar em crise é, sim, experimentar uma ‘reviravolta’, um resultado negativo de algo, mas que traz também a oportunidade de se viver o desconhecido, o novo. Ora, uma verdadeira obra de arte tem o poder de provocar, de pôr algo em crise aos olhos de quem dela usufrui, assim como a crítica irá colocar de algum modo em crise a própria obra. Donde a necessidade de uma (permanente) reinvenção da disponibilidade para, diante de uma obra de arte (seja ela qual for), se ativar a “percepção sensível” do próprio sentir⁴, que é preciso estar em primeiro lugar, anterior a qualquer juízo.

A partir da minha experiência de espectadora-criadora, houve o segundo tempo de uma outra experiência, a que estabeleço confrontada com a criação, em que é necessário resistir a qualquer precipitação. Os muitos *tempos* da percepção... Seja a qualidade do estado do ator em cena, o som da sua voz, uma música, uma cor, uma luz ou um ritmo, primeiro houve o acontecimento sensível de confronto com tudo isto, e a experiência estética em toda a sua força, o corpo-a-corpo com a materialidade sensorial e algo *que não*

² OSÓRIO, *Razões da Crítica*, p.11.

³ BARTHES, *Como viver junto*, p.258.

⁴ Esclareço que a compreensão de Camillo Osório tem como base o pensamento kantiano. Por outro lado, mencionar o “sentir anterior a qualquer juízo” me faz lembrar Freud, algumas vezes citados neste trabalho, que entendia a estética “não somente como teoria do belo mas também como a ‘doutrina das qualidades de nosso sentir’” (embora logo adiante eu esclareça que de fato me utilizo mormente do termo “estética” segundo a abrangência da conceituação de Jacques Rancière – mas, afinal, cada sentido responde a uma diferente perspectiva, e ambos me servem). FREUD, “Das unheimlich”. In: *Psychologische Schriften. Studienausgabe, bande IV*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1970, p.243, *apud* VAZ, *Blue Velvet e a inquietante estranheza*.

se vê, mais sutil, que se vê de outro modo, e sem a necessidade de atribuir qualquer sentido ainda (não se precipitar). Momento em que ainda é difícil traduzir a experiência em palavras (e devo lembrar o inefável da experiência, que resiste a toda verbalização), tocada pelo que a peça oferece. Depois: como essa materialidade é observada em detalhes?

Necessito, então, a distância para perceber criticamente a experiência. Embora sem cair no equívoco de decompor sensações e percepções críticas arbitrariamente. E evitando qualquer fechamento de sentido, quanto mais em relação a uma *cena* que joga com a multiplicidade de perspectivas e a simultaneidade, como se verá adiante. Houve mesmo momentos no percurso da pesquisa em que fiz o exercício de relativizar minhas escolhas, prioridades e gostos pessoais nas minhas reflexões a partir da peça. Assim, emerge o desejo e emergem contradições, êxitos, lugares perigosos (presentificam-se em *deve haver algum sentido em mim que basta*, e era / é preciso criar espaços para emergirem também aqui). O necessário nesta meditação a partir do espetáculo é, portanto, manter acesa a chama dos olhares múltiplos, contraditórios, paradoxais, desejando chegar a pôr em crise algumas noções. Trata-se de ter discernimento e da difícil tarefa de nomear as coisas.

Era preciso seguir / ouvir o rumo de minhas indagações e perplexidades. O vínculo forte com a obra se confirmava nos momentos de instabilidade, ou momentos de excesso: de interrogação, de não, de dúvida demais, de estranhamento. Esta intensidade me deixava um pouco perplexa. Percebi, num dado momento da relação com a obra, o quanto era saudável haver avalanche de *nãos* concentrados, que iriam se equilibrar com os tantos *sims* que existiram à primeira vista do objeto de estudo. Era já não simplesmente redescobrir meu olhar crítico sobre um objeto de estudo, mas o objeto se tornando um *filtro* para o mundo, um filtro para mim mesma, no vaivém de checar percepções sensíveis, intelectuais, modos de dizer.

Encontrar então um modo meu de dizer (de *me* dizer, afinal, se evoco Foucault⁵) que, querendo estar à altura da experiência do teatro, pressupõe saber silenciar vez em quando, deixar lacunas. Mas a peça mesma conduziu-me em meu percurso crítico, no sentido de que orientou meu desejo de assumir um olhar *prismático*, variando de um ângulo aqui, a outro ali, mostrando-me assim outros caminhos que não o de ser simplesmente de um rigor judicativo ou o outro extremo, de um olhar meramente testemunhal – este não seria legítimo porque creio que é preciso o empenho de descobrir o que está por trás da experiência de espectadora, descobrir perguntas, sempre; descobrir o que está por trás da estranheza que está por trás das afinidades estéticas visíveis. É como um *jogo e sei que além das cortinas são palcos azuis de infinitas cortinas com palcos atrás*⁶ a serem, pouco a pouco, algo pressentidos.

Depois me dou conta (mais uma vez) que olhar uma mesma coisa de diversos ângulos / modos diferentes de ver tem sido algo recorrente para mim (*sempre o mesmo e sempre vário*), exercício e prazer, seja no dia a dia da vida, como pelo ofício de atriz que me exige esse virar uma situação e suas circunstâncias de lado, de ponta-cabeça, do avesso, até voltar aparentemente ao ponto de partida (que então, na verdade, é sempre outro, uma espiral). Começar de novo. E de novo.

⁵ Refiro-me ao Foucault de *A ordem do discurso*, que diz: “(...) é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam (...)”. FOUCAULT, *A ordem do discurso*, p.6.

⁶ Evoco a música *Vida*, de Chico Buarque, que diz: “Luz, quero luz, sei que além das cortinas são palcos azuis, e infinitas cortinas, com palcos atrás...”. BUARQUE, *Vida*.

Do trabalho propriamente dito

No presente estudo, analiso e proponho reflexões sobre um *projeto estético de teatro* – o da Companhia Teatro Autônomo, com direção de Jefferson Miranda - através de uma peça específica: *deve haver algum sentido em mim que basta*, estreada em 2004. É preciso aqui recorrer ao sentido de estética segundo o define Jacques Rancière: “um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações”⁷. Ele esclarece ainda:

Se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade⁸.

Segundo a amplitude da conceituação de Rancière, a palavra estética não está circunscrita “a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte”⁹, mas devo dizer que considero sim também este entendimento, de modo complementar, que é o que me permite pensar em “experiência estética” ou em “emoção estética” do espectador. Acredito que a peça *deve haver algum sentido em mim que basta* seja um marco no teatro carioca e brasileiro recentes, por seu potencial de suscitar questões instigantes para o teatro contemporâneo, mas esclareço que meu intuito não é e nunca foi um olhar analítico apenas para a peça, de modo descontextualizado.

⁷ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, p.13.

⁸ Idem, p.17.

⁹ Ibidem, p.32.

Ao longo de seus dezessete anos (celebrados em 2006), a CTA¹⁰ tem sempre trabalhado privilegiando os processos de criação, em que o próprio texto vem à deriva do processo, e com uma trajetória dinâmica, marcada por transformações. A maior dessas transformações ocorreu em 2002, justamente na formulação de uma tríade quanto às bases estéticas, a saber: uma maior elaboração da vinculação entre conceito e elaboração estética na visualidade da cena, uma consciência maior sobre a participação do espectador, e o registro do *estado cênico* e da atuação dos atores. Uso a expressão *estado cênico* para me referir a um estado de disponibilidade e entrega que o ator há de ter em cena¹¹, e o teatro da CTA dá especial atenção a esta questão.

Considero que toda a sessão de uma peça não é mais que um momento de um processo que se dinamiza e se transforma constantemente (ao menos, se supõe que deva ser assim). Faço reflexões a partir da peça, portanto, sem perder de vista o percurso de criação em que está integrada. Pois há dados que fazem parte da *vida da obra* que não são aqueles que nascem do confronto com os espectadores mas que, acredito, “transpiram” nesse ato.

Como afirma Patrice Pavis, porém: “É preciso distinguir com cuidado o que é da ordem das intenções ou das declarações dos artistas e o que é o resultado artístico”¹². Considero que a cena é um domínio autônomo, mas não se pode perder de vista a importância de escutar o que os criadores têm a dizer sobre ela, a sua maneira própria de falar do espetáculo e de sua experiência¹³. Empenho-me, assim, em confrontar as intenções/desejos com o que é realizado, visível/legível deste desejo, na peça. Peça que deriva deste *projeto artístico*, mas que traz novas questões, uma vez que é ato, é prática –

¹⁰ Utilizarei a abreviação CTA para não estar, a todo momento, escrevendo “Companhia Teatro Autônomo”.

¹¹ Trabalharei essa noção no terceiro capítulo.

¹² PAVIS, *A análise dos Espetáculos*, p. 16.

¹³ O próprio Pavis, ao desenvolver sua pesquisa sobre análise dos espetáculos, mais adiante no mesmo livro, chama atenção para a acuidade necessária que se há de ter quanto a essa tensão entre discurso e prática.

que faz avançar o desejo para além do *projeto* feito discurso articulado, verbalizado – pois durante o novo processo e a experiência nova surge algo que antes não havia.

Por outro lado, o momento do encontro, ou deste embate, é um momento de mistério. No anseio de falar dele, minhas percepções estiveram em diálogo com múltiplas fontes, desde comentários espontâneos de espectadores diversos a artigos especializados da crítica. O que vem em primeiro lugar a ser considerado é o que está em primeiro lugar: a fruição do espectador.

Neste sentido, sou eu mesma meu instrumento primeiro no ato de captar a obra¹⁴, no caminho a percorrer que deve se afastar tanto do puro impressionismo quanto do dogmatismo. Lembrando Josette Féral, digo que isso exige “um ‘atletismo do pensamento’ a fim de (...) fazer significar as coisas para além de seu sentido primeiro e imediato”¹⁵. Dito de outro modo, desejo que meu percurso aqui seja também criativo, tanto quanto possível. E, como afirma Jean-Pierre Ryngaert, “nosso prazer se exerce também nos interstícios do enredo, no íntimo trabalho da recomposição e, por que não, dos mergulhos nos vazios (...)”¹⁶.

Uma pergunta inicial foi: no ato da experiência como espectadora, sinto-me experimentar intensamente o que a peça evoca? Uma vez que o objeto estético de minha escolha se caracteriza pelo *experimentalismo* artístico - a vertente que sinto como a mais excitante no teatro (e que compreende hoje diversas poéticas) -, foi meu ponto de partida considerar permanentemente uma tensão dialética entre espectadores e criadores. Espectador que é criador, criador que recebe o que vem do espectador.

¹⁴ Constatação inerente à tarefa crítica, de que fala Féral em *Teatro, Teoría y Práctica*. LÉVESQUE, Solange. *Portrait du critique en créateur*, JEU, n 40, 1986, pp. 61-65, *apud* FÉRAL, *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*, p.62.

¹⁵ FÉRAL. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*, p.62.

¹⁶ RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, p.103.

O meu objeto de estudo, não é, afinal, nem a Companhia Teatro Autônomo nem a peça como fatos isolados, mas a interseção, ou as ressonâncias, ou ainda as interações entre um *projeto de teatro* e a sua realização - mais especificamente na peça *deve haver algum sentido em mim que basta*. Esclareço ainda que não me proponho a uma análise crítica do espetáculo, mas sim que me lanço a reflexões, portanto, sem uma intenção ou compromisso estrito de crítica analítica que implicaria em precisão descritiva e técnica de cenas, do texto ou da dramaturgia. Prefiro dizer que realizo uma investigação e assumi-la, assim, em sua forma ensaística.

Meu interesse pela obra de Jefferson Miranda e sua Companhia Teatro Autônomo não se concentra apenas no desejo de investigar o teatro presente, mas também “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”¹⁷. Por ser atriz, interesse-me especialmente por aprimorar permanentemente meu espírito crítico e refletir sobre o lugar do ator/do sujeito na cena/na vida contemporânea. Pesquisadora-criadora, estou interessada nos processos criativos e nos encontros com os espectadores proporcionados pela diversidade de poéticas artísticas do nosso tempo.

Lembrando Walter Benjamin e José Gil, diria que *deve haver algum sentido em mim que basta*, como obra de arte que é, teve o poder de levantar os olhos sobre mim¹⁸. Diz José Gil: “Assim, a experiência da aura seria fundamentalmente uma experiência do olhar; e a percepção de uma forma bela equivaleria a conferirmos-lhe o poder de levantar os olhos sobre nós”. Gil refere-se à “aura” da obra de arte, e embora consciente disto, não é minha intenção problematizar esta questão (potencialmente polêmica), senão tomar sua afirmação pelo viés da expressividade e do encanto de uma obra e no sentido do espanto e da

¹⁷ ANDRADE, “Mãos dadas”. In: *Reunião*, p. 55.

¹⁸ GIL, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, p.61.

curiosidade que nos pode provocar. Gil cita Benjamin¹⁹ : “não há olhar que não espere uma resposta do ser a que se dirige. (...) A partir do momento em que somos - ou nos julgamos – olhados, levantamos os olhos. Sentir a aura de uma coisa é conferirmos-lhe o poder de levantar os olhos”. E o que se dá a ver nesse afeto? Pois, desde então, *deve haver algum sentido em mim que basta* me afetou de modos diversos, com inquietações e perspectivas sempre novas. Também me interessam influências e motivações internas à criação. Estabeleço, assim, diálogos e conexões internas, mais que com outras criações e outras companhias.

O que há para mim de fundamental ao tratar de uma *idéia (projeto e prática) de teatro*? Investigar também um modo de se manifestarem os valores que acredito nobres ao trabalho de atores, diretores e demais criadores: *autonomia, respeito, generosidade e responsabilidade*. A importância que dou à não-relativização dessas grandezas, para se trabalhar em companhia (em companhia de outros, afinal), permearam as minhas reflexões.

Este projeto surge, assim, da convergência de minhas inquietações como atriz e da minha experiência de espectadora de teatro, mais especificamente no Rio de Janeiro e em São Paulo – já que devo marcar que é nesse nosso contexto que a CTA emerge com sua proposta. Levo em conta especificamente o contexto carioca / brasileiro em que essa peça se destaca, com o senso de experimentação versus a mentalidade *mainstream*.

O teatro se abre a perguntas e então, nesta minha tarefa crítica, me cumpre fazê-las, não simplesmente dizer o que me parece bem e o que me parece mal. E as faço construindo um caminho que se inicia tomando como mote o nome da companhia, de onde pergunto por um sentido de autonomia e a contextualizo ideologicamente. Ofereço uma síntese da trajetória da CTA e algumas noções temáticas da peça. No segundo capítulo, deixo claro

¹⁹ GIL, *op.cit.*, p.61.

que, para o diretor e o *dramaturg*²⁰, a proposta que se quer estabelecer com o espectador orienta todas as escolhas estéticas. A investigação destas escolhas e o que elas implicam se dá, em primeiro lugar, pela entrada no espaço cênico da peça, e o caracterizo até esclarecer por que ele é chamado de *espaço emocional*. Considero o vínculo entre os elementos sensoriais e como se promove uma *evocação anímica* no espectador.

No terceiro capítulo, abordo a liberdade do olhar do espectador e suas possibilidades inúmeras, segundo a noção de *cena suja*, desenvolvida pela CTA. Depois chega o momento de refletir sobre algumas questões pertinentes à estrutura de *deve haver algum sentido em mim que basta*; em seguida, sobre os princípios que a meu ver norteiam a atuação dos atores e a perspectiva de assumirem *figuras em cena*²¹, e o particular processo de trabalho da CTA.

Referências múltiplas serão utilizadas na análise crítica que busco empreender neste estudo, considerando minha escolha por um objeto que também é múltiplo na construção dos diálogos que o atravessam. Pretendo articular leituras e autores diversos na criação de uma rede conceitual multidisciplinar e híbrida, o que me é sugerido naturalmente pela própria peça, que se compõe de uma rede complexa de elementos vinculados, e se conecta com paradigmas contemporâneos como a não-linearidade, a multiplicidade, a simultaneidade.

A literatura psicanalítica é uma referência importante para mim, considerando que vejo o trabalho da CTA ser atravessado pelo desejo de problematizar o inconsciente, no seu modo de abordagem do sujeito com ênfase nas relações humanas, e de pôr em cena dificuldades no relacionar-se consigo mesmo e com o outro.

²⁰ Utilizo este termo para designar o *crítico interno* da companhia, Flávio Graff. Abordo sua importância especificamente no terceiro capítulo.

²¹ Termo que utilizo em lugar de *personagem*. Sobre esta escolha, eu me detenho no terceiro capítulo.

Alguns temas específicos que têm ressonância no campo do inconsciente se fizeram extremamente presentes na pesquisa - por exemplo: a repetição (em várias manifestações) e a incompletude. Veremos se inscrever na cena a convicção da não-totalidade, um dos princípios constitutivos da psicanálise, já que é no inconsciente que a falta, o vazio, a impossibilidade estão em *jogo*. Tal convicção vale como pressuposto do *projeto artístico* e, portanto, para uma percepção do trabalho do ator - e, coerentemente, para o modo como o diretor conduz a temática da cena, que é de *intimidade*, mas onde permanecem segredos que ficam sem ser revelados, zonas de mistério.

Algo interessante é que a CTA iniciou o processo de ensaios do espetáculo chamado *e agora nada é mais uma coisa só*, em junho de 2005, justo no início do meu processo de pesquisa, e convidou-me a acompanhar alguns dos ensaios iniciais, o que me proporcionou a experiência de um jogo de ida e volta entre *deve haver...* (que havia estreado em julho de 2004) e aquela que era uma criação semelhante em processo de elaboração, uma vez que os seus preceitos norteadores e o ambiente de trabalho eram comprovadamente similares aos de *deve haver...*²². Utilizei-me, no percurso deste trabalho, dos meus apontamentos críticos oriundos da observação de tais ensaios; do texto teatral, do dvd e de material iconográfico de *deve haver...*; da minha experiência como espectadora também de *e agora...*, além da participação em duas conversas com espectadores após sessões desta última; de entrevistas e conversas com o diretor, com o cenógrafo / *dramaturg* e com alguns atores da companhia, além de estudos de alguns críticos sobre suas encenações e de todo o material disponível no *site* e no livro comemorativo dos quinze anos da companhia.

²² Pude iniciar um estudo associativo entre as duas criações (que não encontra lugar aqui), impulsionada pelo fato de que elas contêm fortes relações entre si, temáticas e estéticas.

Além de todo esse *corpus* específico do trabalho da companhia, me valho de diferentes fontes de questionamentos e proposições, entre as quais merecem ser destacadas: no primeiro capítulo os conceitos de *evocação anímica* e *disposição anímica* a partir de Emil Staiger, assim como as associações de Gaston Bachelard sobre *a poética do espaço* para tecer articulações sobre *o espaço emocional*; também o pensamento de Jean-Pierre Ryngaert sobre o teatro contemporâneo e seus “vazios” me é de imensa valia ao longo de todo o trabalho. Pela própria proposta, dei especial ênfase à relação com o espectador, considerando a noção básica de *espectador-criador*, que remete à Meyerhold, mas também a Artaud e Kantor, fontes aliás muito caras ao diretor da CTA, que foram primordiais à reflexão sobre o sentido de autonomia e nas indagações sobre o potencial do ator.

Trabalho tanto a respeito do processo criativo como do ator especialmente no terceiro capítulo, com noções que para mim são fundamentais no teatro (e na vida), a saber, as noções de *estado cênico* e de *estar no presente* que acredito sejam “leis elementares” do ator, decantadas com clareza por Ariane Mnouchkine (em livro que é fonte preciosa, e pouco conhecido entre nós, *Dresser un monument a l'éphémère – Rencontres avec Ariane Mnouchkine*), além de suas importantíssimas reflexões sobre processos de trabalho, sobre a direção e sobre a contemporaneidade e o teatro – assim como as de Peter Brook e Yoshi Oida nos livros que escreveram. Recorro ainda à noção de *estados anímicos*, assim como ao estudo de José Gil sobre *as pequenas percepções*²³, e me valho do conceito de inconsciente a partir de Freud e sua leitura empreendida por Lacan, além de me inspirar - como perspectiva das faltas/anseios do homem contemporâneo - no conceito de “mundo líquido” e os debates em torno do mal-estar na pós-modernidade a partir de Zygmunt Bauman, e nas

²³ A partir de Leibniz, numa apropriação sua muito particular. GIL, *op.cit.*, p.104.

noções de leveza, rapidez, agilidade, exatidão, visibilidade e multiplicidade, por Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Realizo este trabalho lembrando-me de Yan Michalski, que dizia que “só pode existir uma crítica densa quando o teatro sobre o qual ela escreve tem vitalidade e força polêmica”²⁴. Ao final, o que importa sobre todas as coisas é o alcance das questões levantadas pela própria obra de arte. Exponho reflexões críticas a partir de *deve haver...* com uma atitude de respeito à inquietação artística que há no trabalho da CTA.

Aqui está meu desejo de possibilitar ao leitor-espectador algum confronto, a fim de “sobretudo contribuir para criar um clima polêmico dentro do qual o teatro vive e prospera”²⁵. Como dizia Michalski, o que “vale é que tal confronto só poderá enriquecer seu contato [do leitor-espectador] com a obra, e poderá motivá-lo a colocar-se, a respeito daquilo que viu, algumas perguntas que sem ter lido a crítica ele, possivelmente, não se teria colocado”²⁶. Acredito que o olhar concentrado a partir de *deve haver algum sentido em mim que basta* colaborará não apenas para um diálogo, mas também para o exercício, sempre bem-vindo, da discussão sobre as noções de arte e vida. As perguntas não cessam de surgir.

²⁴ Yan Michalski em entrevista ao Jornal do Commercio de Recife, *Michalski e o teatro*. 25/12/88.

²⁵ Yan Michalski em depoimento sobre teatro no Teatro Casa Grande, abril de 1975.

²⁶ Yan Michalski em Congresso da AICT, Israel, 1981(inédito).

Capítulo I

UM TEATRO DE FRONTEIRA

2.1. Experimentalismo e Autonomia

Começo este caminho situando o teatro da CTA segundo o que o caracteriza como um teatro experimental, por onde chego ao nome da companhia, para tomar o termo *autônomo* como mote e pôr à vista alguns pontos importantes a serem considerados, ao longo deste trabalho, sobre o conceito de *autonomia* – que considero da maior importância. Devo esclarecer que tenho como proposta menos pôr em questão qual seja a originalidade do *projeto de teatro* da Cia Teatro Autônomo, e mais pensar a sua singularidade em um contexto específico brasileiro e carioca. Há que se notar que, no Rio de Janeiro, o teatro que se contrapõe ao fortíssimo teatro dito comercial (amiúde centrado em estrelas de televisão) é um teatro “alternativo” - mas que pode estar longe de um espírito de experimentação, e em muitos casos está.

O discurso do diretor da CTA, por sua vez, é um elemento valioso a endossar o caráter experimental do trabalho da companhia, já que são articulações elaboradas diante do contexto artístico carioca, e vinculadas a ele, o que lhe dá uma qualidade ideológica de fato. Assim é que aquilo que Jefferson Miranda diz marca uma diferença, pois saber de determinadas posições críticas suas é fato que dialoga com o meu olhar sobre a peça, sobre a companhia e sobre o nosso contexto. Nesse sentido, são dados que influenciam certas escolhas no exercício do meu espírito crítico, além de meu modo de perceber certas escolhas suas em *deve haver algum sentido em mim que basta* especificamente.

Em 2005, ao final de um ensaio aberto do espetáculo que sucedeu *deve haver...*, e que se chamou *e agora nada é mais uma coisa só*²⁷, a companhia falava a respeito de seu trabalho com os espectadores que quiseram ficar para uma conversa, e a certa altura

²⁷ No Festival *RioCenaContemporânea* 2005, Teatro Carlos Gomes, Rio, 16 out. 2005.

Jefferson disse: “Não é *o* grande texto, *o* grande ator, *a* grande vedete, mas se sensibilizar com *o todo* que o teatro te permite trabalhar”. Percebo que, embora o tom do diretor deixe entrever um desejo de originalidade, o que é mais interessante é como a proposta dele dialoga com uma idéia contemporânea, pelo diálogo que estabelece com tendências e o espírito da nossa época. Interessa-me apontar que esta sua fala é uma fala claramente reativa ao contexto carioca, - e o que o evidencia é a própria forma do discurso, que ataca um pensamento, a começar por uma negativa (“*Não é o grande texto, o grande ator, a grande vedete*”).

Contraponho à fala de Jefferson esta, de Fernanda Montenegro: “E acho que tenho uma assinatura de atriz não-realista, porque vejo que todas as coisas têm uma transcendência que vai além da cópia fotográfica”²⁸ – que, por um lado poderia ser uma fala emblemática de nosso contexto carioca e individualista (embora esse individualismo que menciono não expresse a atriz ideologicamente, atenção: aqui não vai qualquer julgamento, e sim faço uso da fala tomando-a sob uma perspectiva bem definida que esclareço, sem qualquer sentido pejorativo). A mim, interessa-me justamente notar que o que ela diz sobre o poder do ator não é, digamos, negligenciável. E, por outro lado, a fala de Jefferson não descarta a força da singularidade do ator por causa do coletivo²⁹. Ressalto isto porque noto por vezes, em certos discursos no campo do teatro, o uso desta que é uma falsa contradição entre “eu & o contexto” para que o contexto se imponha.

Assim, não há contradição entre o alcance da sensibilidade de um ator, em sua singularidade, e o caráter coletivo de um projeto com o que esteja comprometido, observando-se em primeiro lugar a escuta aos outros atores e ao diretor, evidentemente. É

²⁸ MONTENEGRO, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, p.30.

²⁹ Fala que expressa uma mentalidade, uma questão ideológica para além dos ‘pesos e medidas’ dos elementos teatrais todos que a direção deve equilibrar (e que investigarei adiante), embora também fale disto.

preciso, acredito, que a generosidade do ator seja a máxima consigo mesmo e com o outro, e ao máximo despojado de “ego” (segundo uma ótica em que não há lugar para convencionalismos), o que vai ao encontro das preocupações inerentes ao discurso da CTA³⁰. Por isso, não é uma questão judicativa a do confronto entre as duas falas, mas faço uso delas nesta perspectiva de materializar duas posições emblemáticas do contexto do RJ. Na prática, o discurso de Jefferson resulta extremamente positivo, justamente por estar situado nesse contexto, chamando atenção para um *projeto artístico* de uma companhia, o que significa que são criadores reunidos em torno de afinidades estéticas e um propósito comum, e fortalece o sentido do trabalho coletivo em meio ao predominante individualismo mais que notório em nosso contexto social.

Jefferson reitera a singularidade, para ele, da nomeação de *companhia*, sob a sua *direção*, segundo certos preceitos estéticos e ideológicos, o que marca uma diferença em relação a pessoas que se reúnem sob este nome, mas sem que tenham de fato muito em comum além de um forte desejo de trabalhar juntas:

Nosso trabalho é eminentemente de companhia, ou seja, trata-se de um teatro que tem uma proposta estética anterior às pessoas envolvidas. Por isso, a Cia Teatro Autônomo sempre teve uma grande circulação de pessoas. E o próprio trabalho tende a refletir essas modificações. É fundamental a liberdade, a fluidez, a ventilação de idéias. *Não tenho interesse de me impor uma vontade estilística excessivamente definida e estática.* Para nós, cada trabalho é um trabalho, em cada um tentamos visitar outro lugar. É claro que não vamos para ‘outro lugar’ sem nada na bagagem...³¹.

Retomando a especificidade do contexto, consideremos que convivem estéticas acomodadas em planos ideológicos já superados e outras de ideologias emergentes, que

³⁰ Tratarei do trabalho do ator no terceiro capítulo.

³¹ MIRANDA, “Texto a partir de entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda”. In: *Cia Teatro Autônomo*, s/p. Grifo meu.

investigam e provocam o *status quo* contemporâneo, como é o caso da CTA. Todo teatro experimental (todo teatro alternativo digno deste nome) está ligado a um trabalho de investigação ou experimentação e espera-se que se situe ideologicamente longe da mirada confortável e cômoda do senso comum. O desejo do artista é romper com aquilo que já conhece e encontrar-se com zonas inexploradas, com perspectivas desconhecidas. E o teatro é um lugar especial, eu diria que sem representatividade na vida cotidiana, onde se devem produzir esses encontros, e de onde as pessoas devem sair modificadas, assim como se deseja que os criadores se modifiquem com seu trabalho desde o processo. Cada sessão de teatro deveria propor uma *porta aberta*³² a uma nova experiência a cada ator e a cada espectador. Consideramos que criadores de uma peça que se quer experimental sabem que *não sabem* o que se irá produzir em quem a assista.

É neste sentido que a CTA privilegia o espectador, percebendo-o como co-criador do espetáculo (ou como o “quarto criador”, se lembrarmos uma vez mais a expressão cunhada por Meyerhold) e convocando-o para um olhar além do conhecido. A relação que se quer propor ao espectador a cada novo trabalho é uma das pontas da tríade que, para eles, se completa com outras duas noções fundamentais, a *cena suja* e a *atuação porosa (ou transparente)* dos atores - e das quais falarei no terceiro capítulo. Lembro o escritor Bernardo Carvalho ao dizer que “não se pode chamar propriamente de criação ao que se submete a um consenso ou a uma visão e a uma norma previamente concebida, aprovada e aceita pelos que a cercam”³³. De fato, o que legitima que a companhia seja voltada para a experimentação é a prática de trabalho ela mesma, através dos processos criativos em que os atores, o diretor e os demais colaboradores experimentam improvisações, e a partir delas

³² Impossível não mencionar a associação com o livro de Peter Brook intitulado *A porta aberta*, que me é uma fonte muito cara.

³³ CARVALHO, *O mundo fora dos eixos*, p.29.

é que vão se configurando mais claramente os contornos temáticos e o alcance das questões escolhidas (em paralelo às definições formais e estruturais de cada trabalho, trilhadas pelo diretor).

O experimentalismo da CTA é nítido pela marca atual de seu trabalho, sobre as relações humanas vistas bem de perto, nas motivações íntimas pessoais de cada um, e que se dão a ver em cena. As situações cênicas que expressam esse universo íntimo se constroem sobretudo a partir dos repertórios e percepções que têm de si mesmos e do mundo ao redor os atores, o *dramaturg*, o diretor. O próprio texto final de cada espetáculo “é uma consequência do processo de criação com improvisações dos atores”³⁴, como esclarece Flávio Graff, *dramaturg* e cenógrafo da companhia.

Se o termo *experimental* soa desgastado, isto se deve a experimentos mal acabados, o que, infelizmente, é freqüente, em meio à quantidade imensa de espetáculos sempre em cartaz. A dramaturgia que a CTA cria privilegiando o diálogo entre as visões dos criadores constituem uma constante grande experimentação de possibilidades, desdobramentos a partir de um mote proposto pelo diretor. Os atores exercitam sua autoralidade e autonomia inclusive com propostas de cenas e posteriores discussões sobre elas e sobre para onde está apontando o trabalho, que questões oferece ao espectador.

Para o diretor Jefferson Miranda, houve um momento no percurso da companhia em que sentiu que era preciso iniciar uma busca nova em termos de experimentação mais radical, o que teve relação direta com a atuação dos atores, e resultou primeiramente em um “estudo cênico” em que se exercitava o desconhecido artístico para eles naquele momento, o não-convencional de sua própria busca. Significava que os atores estivessem em uma determinada situação cênica sem nenhum compromisso com o resultado do que adviria daí,

³⁴ Característica muitas vezes afirmada por Flávio Graff, inclusive em entrevista de 22 set. 06.

a não ser a própria experimentação. A orientação era estar improvisando durante muitas horas focalizados não no que iriam *fazer* em cena, mas antes priorizando um *estado cênico*, um modo de estar disponível, trabalhando por não recusar o inesperado.

No cerne da CTA, está o desejo sempre inquieto de manifestar-se em relação ao mundo para além de ‘montar um texto’ e, por isso, segundo seu discurso, até hoje nenhuma peça jamais pôde ser para eles uma base (quem sabe um dia, mas esta é apenas uma hipótese minha). É também aí que o trabalho da CTA vai na contra-corrente do terreno das convenções ou do apego ao que é aceito, por uso ou consentimento, como modo de agir, pois seja ideológica ou tematicamente, ou na prática de cada dia, o que se constrói é um terreno próprio que cultiva o que é, ao contrário, genuíno.

Há muitas indagações e uma afirmação: há um *projeto artístico* que orienta a criação (sobre o qual falarei ao longo do trabalho), um diretor e uma companhia que estão em reflexão permanente sobre a arte que estão buscando e os espetáculos que realizam.

Recorro uma vez mais ao escritor Bernardo Carvalho, que expressa com clareza o que quero dizer:

Só essa instabilidade permite que ela possa vir a ser arte. Não existe arte estabelecida ou inquestionável no presente. Acatar o que manda a sua época, evitando o questionamento e o debate, também não seria um ato propriamente artístico. Ou é arte ou é inquestionável. Não dá para ser os dois³⁵.

Assim, o experimentalismo emerge também orientado por uma perspectiva da incompletude e do não-absoluto. É esta, a propósito, uma marca ideológica da companhia, que se manifesta em *deve haver...*, por exemplo, em uma estrutura formal de ruptura com a continuidade temporal, pois as ações da peça estão sempre em curso, já iniciadas e interrompidas antes de seu fim; ou sob um aspecto muito diferente, uma estrutura que

³⁵ CARVALHO, *op.cit.*, p.154.

reflete, inclusive, um trabalho sobre alguma consciência do inconsciente (em *atos falhos* e não ditos que emergem em diálogos).

Evoco outros diretores, todos de primeira grandeza, que conduzem companhias brasileiras e realizam um trabalho com espírito de experimentalismo, cuja reflexão crítica a respeito do teatro e de seus caminhos irá produzir experiências de transdisciplinariedade entre as artes, e entre as artes e outros campos do saber, tão ricas e diferentes como são as da *Cia dos Atores*, *Teatro da Vertigem*, *Teatro Uzyna Uzona/Oficina*, além das experiências de Antunes Filho com o *CPT* (guardadas as peculiaridades de ser uma companhia-escola). Embora cada qual guarde diferenças estéticas marcantes em relação aos outros, acredito que diretores como Jefferson Miranda, Enrique Diaz, Antônio Araújo, Zé Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho têm em comum a necessidade de questionamento e desenvolvimento de um pensamento crítico sobre o papel do teatro e da arte neste “mundo líquido” (expressão cunhada por Zigmund Bauman)³⁶, em uma reflexão que se quer sempre renovada acerca dos paradigmas do teatro e da cena, digamos assim, como metáfora de suas visões de mundo.

O campo teatral atual, principalmente a partir dos anos noventa, é subsidiário das poéticas da fragmentariedade, da diversidade, da interdiscursividade e da descentralização de toda ordem. Estas características se fazem presentes no trabalho da CTA, em que o nível estético sempre está expressamente ligado a um nível ideológico de percepção³⁷. Alguns paradigmas caros à CTA são o fato de negar os princípios tradicionais de lógica causal, de

³⁶ BAUMAN, *Amor líquido*, pp. 46, 78, respectivamente. Bauman se refere também à “modernidade líquida” e é como ele nomeia a pós-modernidade (a modernidade, ele a chama de “modernidade sólida”). Ele fala ainda em “nossa fluida era moderna” e na “líquida racionalidade moderna do consumidor”. Para citar uma fala expressiva de Bauman: “nós, habitantes deste líquido mundo moderno que detesta tudo que é sólido e durável”. Ele dirá ainda: “Lembre-se de que, quanto mais profundas e densas suas ligações, compromissos e engajamentos, maiores os seus riscos”.

³⁷ Desenvolverei este ponto principalmente quando introduzir o conceito de *cena suja*, no terceiro capítulo.

palavra-que-comunica, de imprescindibilidade de conflito explícito e de sujeitos imersos em uma ação que determina e reflete suas condutas, para dar lugar a um teatro formalmente calcado na fragmentariedade, autonomia e desestabilização do espectador, onde emergem em cena movimentos psíquicos ou sinais do psiquismo do *sujeito* (que não aparece determinado por nada, mas dinâmico e aberto a transformações permanentemente).

Em *deve haver...*, há momentos que expressam o que quero dizer, como toda a seqüência da atriz Gisele Fróes sozinha, num fluxo de pensar/sentir (uma seqüência que tem balbucios e anacolutos, e que vai ganhar intensidade por se repetir depois de 1h30' de peça), e o longo “monólogo” do ator Diogo Salles enquanto Adriano Garib o ouve *à medida do possível*, pois que é, talvez, um “monólogo a dois”. Jefferson Miranda trabalha dentro das chamadas *poéticas experimentais*, e creio que se pode dizer que sua poética, que já passou por modificações profundas, é hoje uma *poética do mínimo*³⁸.

Creio ser bastante oportuno sintetizar as diferenças elementares entre um teatro que faz valer o caráter de risco da criação artística e aquele que transpira uma visão convencional de arte (forma corrente de dizer que é, em si, um absurdo contra-senso, porque ser arte não admitiria a possibilidade de ser convencional), onde não há propriamente a idéia de risco e de experimento nem mesmo em processo: o teatro *convencional*, então, nega o caráter *autônomo* da arte e conduz a peça de tal modo que o espectador atento constata uma busca dos criadores por lograr persuadi-lo numa direção única, pré-estipulada, acabando por desprezá-lo; é tautológico, longe do metafórico, e possui explicitação verbal e redundância reiterada, inclusive em vários níveis do texto. É todo teatro que corresponde ao *cheio* (muito mais que ao *vazio*), sem abrir espaço para silêncios, e *camadas* de estímulos e percepções. Teatro ilustrativo, posto a serviço de

³⁸ Esta percepção estará presente neste trabalho principalmente ao tratar do trabalho do ator.

discursos que o antecedem e, assim, não exposto ao enfrentamento do desconhecido (condição *sine qua non* para que seja uma arte digna deste nome).

O Teatro *experimental*, ao contrário, persegue a multiplicidade e não concebe a possibilidade de domar a polissemia ilimitada da arte. Afirma o caráter *autônomo* da arte, crê na capacidade de produzir múltiplos sentidos que excedem um suposto controle consciente, não se preocupa por orientar uma potência persuasiva nem do texto nem da obra. É a arte digna deste nome, em que predomina a metáfora em lugar da tautologia, e considera que o espectador constrói seu próprio olhar sobre a obra. Enfatiza algumas noções que terão lugar mais adiante neste trabalho, como o não-dito, a opacidade, a construção de uma *lógica poética* que nega radicalmente o sentido comum. Trabalha com o *esvaziado* ou construção da ausência. É um “teatro hieroglífico”³⁹, retomando o termo de Artaud, que subentende a busca pelo desconhecido como *parti-pris* da criação artística; teatro não ilustrativo que quer produzir novas experiências só acessíveis em termos artísticos. Prima pelo desejo de fomentar e incentivar o encontro de zonas de escuridão e mistério na criação.

³⁹ ARTAUD, *O teatro e seu duplo*, p. 34.

2. 2. Sobre o sentido de autonomia

Quanto aos valores a honrar, no trabalho como no viver, estão a generosidade e a responsabilidade juntos ao de *autonomia* - este um conceito que me é bastante caro, no sentido de busca de meios por si mesmo para a criação e a auto-gestão, reflexão e auto-superação que busca ir além do já conquistado, dos limites pré-estabelecidos; ver e ir além, ser cético (ver através), ser visionário. Eis que é constitutivo do nome da Cia Teatro Autônomo, e eis que privilegio a noção de um fazer artístico que compreende que atores e diretor cultivem seus sentidos de autonomia e quero que esteja presente ao longo deste trabalho uma reflexão sobre o desejo de autonomia desta companhia de teatro experimental. O artista que quer sua arte autônoma toma a atitude necessária para tanto - toma a si próprio como ponto de partida concreto de experimentação, numa observação intensa da vida. Jefferson Miranda e os atores que com ele trabalham crêem em que sua atitude é de autonomia, no sentido de que são autônomos em relação ao instituído como saber central, correto, convencional, cômodo.

Inspirada pelo que de melhor suscita a noção de autonomia, lembro a necessidade (sensível pelo menos desde Artaud) de o teatro ser tratado em si mesmo e por si mesmo como linguagem autônoma, e não como uma sucursal da literatura⁴⁰. A idéia de um teatro autônomo torna-se palpável no trabalho da CTA, já ao se tomar por base que a direção assume a escolha de um processo de trabalho em que os dados são lançados ao improviso, mas com a orientação de que cada elemento da criação vá encontrando espaço simultaneamente aos outros e, assim, vão se articulando. Emergem as noções de autonomia do ator no processo de criação através de improvisações e de todo ato participativo; de

⁴⁰ PAVIS, *A Análise dos espetáculos*, p.8.

autonomia proposta ao espectador, com a idéia de que uma peça tenha o poder de evocar nele o desejo e o ato de renovar, de maneira autônoma, sua sensação do mundo. E a autonomia da cena, sobre a qual o diretor Jefferson Miranda esclarece influências importantes:

Quando comecei, em 1989, pensava num projeto que reconsiderasse alguns aspectos do teatro. Estava preocupado com questões estéticas que envolviam as potencialidades da cena, tendo ainda muito vivas para mim leituras e reflexões sobre o trabalho de Artaud, que nos mostrou o teatro como arte específica, como um acontecimento, bem como o trabalho do Kantor, que considerava fundamental a autonomia da cena. Interessa-me saber o que o teatro pode gerar como fenômeno artístico, onde e como ele pode te tocar⁴¹.

Felizmente homens de teatro como Antonin Artaud⁴² e Tadeuz Kantor escreveram sobre o desejo de um teatro *autônomo*, consistindo, assim, em uma inspiração concreta e de origem especificamente teatral para o ideário estético e para o próprio nome da companhia. Dizia Kantor justamente: “O teatro possui sua própria realidade autônoma”⁴³, e explanava sua idéia do teatro autônomo defendendo como “o teatro só tende a justificar o feito mesmo de sua existência”, por oposição ao que ele reconhecia como um “teatro servidor da literatura, que *reproduz* a vida e perde irrevogavelmente seu instinto teatral, o sentimento de liberdade e a força de sua própria expressão”⁴⁴. Referências que reforçam minha necessidade de falar em autonomia da arte no sentido de o teatro ser um acontecimento específico, original.

Na busca de uma linguagem artística autônoma pela CTA, veremos despontar as noções de consciência artística e *coeficiente artístico* (esta última cunhada por Marcel

⁴¹ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

⁴² De Artaud vem sobretudo a busca do rigor; a procura do sentido de autonomia, e do que está fora da palavra, que se expressa sem ela, antes dela (em energia, estado, gesto, atitude).

⁴³ KANTOR, “Complexes Theater”. In: *El teatro de la muerte*, p.57.

⁴⁴ KANTOR, “O teatro impossível”. In: *El teatro de la muerte*, p.227.

Duchamp)⁴⁵. Falo em consciência artística no sentido do desejo de, com o trabalho artístico, conduzir o espectador à experiência estética cujo sentido está sempre em aberto, incompleto e é construído por ele. A noção de consciência artística forma um paradoxo, justamente, com a noção de *coeficiente artístico* - a porção do não-controlável, do surpreendente, do acaso, do inconsciente também: “(...) o coeficiente artístico de uma obra é a soma daquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu” esclarece Luiz Camillo Osório⁴⁶. Tomo por base a observação, ademais da prática, dos próprios discursos do diretor e do *dramaturg*, além do desconhecido da vida e a noção de risco que se põem em *jogo*.

Uma vez que o teatro pode sacudir as fronteiras entre as diversas artes, acabo por falar da pluralidade expressiva, em termos de cena teatral, na abordagem da CTA, que trabalha com a soma de elementos artísticos e possibilidades estéticas reunidas no teatro, questionando fronteiras e até pondo *em ato* esse questionamento⁴⁷. Refiro-me aos recursos expressivos de cenografia, luz, figurino, e espaço sonoro utilizados⁴⁸ para, com o trabalho do ator, sustentar uma estética (ou talvez aqui caiba dizer: uma poética) que se quer uma rede de possibilidades, calcada no conceito de multiplicidade e de miradas propostas ao espectador numa *cena suja* (conceito a ser trabalhado mais adiante).

Ainda, a fim de introduzir uma reflexão sobre a autonomia do espectador, vale recorrer à perspectiva kantiana assumida pelo pensamento crítico de Luiz Camillo Osório,

⁴⁵ DUCHAMP, *O ato criador*. Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, abr. 1957.

⁴⁶ OSÓRIO, *Razões da crítica*, p.56.

⁴⁷ Seria interessante, em outra oportunidade, realizar uma reflexão mais detida sobre como isto se dá não só em *deve haver...*, mas também em *e agora nada é mais uma coisa só*, o espetáculo seguinte, em que o espaço ganha ainda maior autonomia de instalação como nas artes plásticas, para além de ser espaço cenográfico.

⁴⁸ Observar a relação com a *evocação anímica* (conceito a ser trabalhado no segundo capítulo) e o que esses recursos proporcionam, vinculados.

que aponta para a autonomia da arte no sentido desta ser “livre de coerções externas”⁴⁹ e que nada tem a ver com “uma alienação da estética, no sentido clichê da arte pela arte”⁵⁰. Trata-se, sim, da discussão da “autonomia do juízo estético”⁵¹, o que nos liga à necessidade de apuro do sentido crítico e à “abertura de uma nova maneira de se pensar os vínculos, sempre problemáticos, entre o estético, o ético e o político”⁵².

Camillo Osório nos lembra que

Uma experiência autônoma significa apenas, e isto já é muito, que nada vai legitimar a arte de fora, mas isto não impede que ela esteja sempre ligada a um fora, apontando para além dela mesma, para um mundo em comum⁵³ que é o seu território de sentido. Aqui entra em cena a crítica, procurando o contato entre o específico e o comum, abrindo passagens entre a arte e o mundo⁵⁴.

A conceituação dada por Camillo Osório me interessa porque esclarece a natureza dialética da questão de a manifestação artística ter o seu particular, mas sempre *ligada a um fora*, e porque valoriza o espírito crítico.

Na investigação da anunciada autonomia da companhia podemos enxergar também sua pitada de ironia, segundo um certo olhar - uma brincadeira, consciente ou não: o paradoxo de que se é autônomo até certo ponto. O inconsciente, ele sim é autônomo, e não nos deixa ser tão autônomos assim nem ter tanta capacidade de auto-consciência como poderíamos supor/querer.

⁴⁹ OSÓRIO, *op.cit.*, p.19.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ibidem, p.30.

⁵² Ibid, p.20.

⁵³ [Mundo em comum entre o artista e o espectador].

⁵⁴ OSÓRIO, *op.cit.*, p.31.

2.3. Trajetória da Companhia Teatro Autônomo⁵⁵

Acredito que somente um projeto estético, que, para mim, caracteriza de forma fundamental uma companhia, pode re-atualizar constantemente o teatro, torná-lo Arte. Seu nobre compromisso é o estabelecimento – talvez o mais libertário do espírito humano – de uma reflexão contemporânea da realidade⁵⁶.

Jefferson Miranda.

A Companhia Teatro Autônomo, com dezessete anos de existência e sediada no Rio de Janeiro, apresenta seu *projeto de teatro*⁵⁷ com a formulação de que “vem propondo a realização de um teatro de fronteira, ou seja, a exploração contínua de possibilidades originais para a cena”. Esclarece que essa investigação incansável é, ela mesma, a “construção de uma *linguagem teatral autônoma*⁵⁸, capaz de fazer do teatro um acontecimento específico, em que narrativa e cena sejam indissociadas”.

Jefferson Miranda é, além de diretor, figurinista da Companhia Teatro Autônomo. Flávio Graff é o cenógrafo e o *dramaturg* da Cia, colaborador constante desde o ano de 2002 que, a partir de *deve haver...*, assume também a tarefa de cenógrafo, assinando juntamente com Jefferson tanto a cenografia como o figurino desta peça, o que marca bem o caminho que têm trilhado de um vínculo criativo nitidamente forte. Nas duas últimas criações da companhia, *deve haver algum sentido em mim que basta e e agora nada é mais uma coisa só*, faz-se evidente que a direção trabalha pondo ênfase especial no projeto do espaço cênico de modo a privilegiar a relação com o espectador e a criação de uma

⁵⁵ Todos os trechos aqui citados entre aspas de que não constam nota de referência foram retirados do site da CTA (www.ciateatroautonomo.com.br).

⁵⁶ “*deve haver algum sentido em mim que basta* é encenada em Brasília”. In: *Revista do Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília*. 03 mar. 2005. Capturado no site da CTA em mar. 2005.

⁵⁷ Em seu site, www.ciateatroautonomo.com.br

⁵⁸ Grifo meu.

atmosfera – o que leva o diretor a nomear o espaço como *emocional*. De fato, Jefferson Miranda e Flávio Graff desenvolvem atualmente, juntos, um *projeto estético* na Companhia Teatro Autônomo com um anseio criativo que, em *e agora nada é mais uma coisa só*, trabalhou o espaço cênico como uma instalação (isto, evidentemente, além da sua concepção sobre o espectador e sobre o ator).

Felipe Storino, que assina a música das criações desde *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* (2002) é, desde então, colaborador permanente na CTA. Renato Machado, iluminador, é o mais antigo colaborador, desde o segundo espetáculo da companhia, em 1992 (*Mann na praia*). Todos eles formam o núcleo artístico da CTA, junto aos atores Adriano Garib, Miwa Yanagizawa e Otto Jr. Embora a atriz Gisele Fróes não esteja oficialmente incluída nessa formação, Jefferson lembra que a companhia tem hoje um vínculo muito forte com ela, na medida em que sua participação a partir de *deve haver...* contribuiu decisivamente para o que ele vê como um florescimento da busca de um trabalho de ator de *atuação porosa (ou transparente)* (embrionário desde *uma coisa...*), já que ela trazia em si “grande disponibilidade” e o mesmo anseio que os outros por “se despojar da idéia de personagem”⁵⁹.

O teatro da CTA, muito além de se contentar com ter excelência de qualidade artística dos recursos expressivos de ator, diretor, cenógrafo, iluminador, *dramaturg*, empreende uma busca pelo desejo de dizer algo de como vê e sente o homem e o mundo a seu redor, e quer afetar e provocar *algo outro*⁶⁰ no espectador. Trabalhar a experiência do que é comum e humano, detendo-se sobre o estranho que emerge intimamente em uma situação aparentemente familiar, ou simplesmente reconhecendo algo de poético no não-

⁵⁹ Declaração de Jefferson Miranda em 22 set. 06.

⁶⁰ “Algo outro”: termo utilizado por Peter Brook em *O ponto de mudança*, designando as coisas mais altas, o que está mais além e só conhece quem “pergunta ao ouro” (outra expressão sua). Citado de memória.

extraordinário é sua matéria atual. Some-se a este olhar sobre o pequenino do cotidiano um olhar que, a meu ver, investiga o sujeito, porque quer pôr em cena problematizações de relações humanas, mas sob um *jogo* íntimo, uma perspectiva microscópica, e então nos fazem ver de perto algo do “movimento psíquico”⁶¹ ou do estado anímico em que está a *figura em cena* - e quando digo sujeito, digo sujeito do inconsciente.

A CTA realiza sua proposta de um modo que levou o crítico Sebastião Milaré a falar de sua convergência para aquela que lhe parece “a mais visível preocupação do teatro contemporâneo: a humanização absoluta dos personagens e das situações dramáticas”⁶². Aproveito para fazer uma ressalva importante: considerando o sentido do termo “personagem” com rigor, esclareço que eu não falo em personagens, mas sim em *figuras em cena* – por acreditar que o termo “personagem” é redutor hoje em dia, correndo o risco de ser um “termo valise”, como diz Jacques Aumont⁶³. Acredito que o uso de um outro termo (*figura em cena*) pode pôr em crise e trazer à discussão tudo aquilo que envolve o “personagem” e que concerne ao trabalho do ator. Desenvolvo esta questão no terceiro capítulo, ao abordar alguns aspectos das *figuras em cena*.

A CTA realizou, desde sua fundação até hoje (novembro de 2006), nove criações. O primeiro espetáculo da Cia Teatro Autônomo foi *Sísifo*, em 1989, inspirado no ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus. Já estava em *jogo* a questão da “eterna repetição” (que ressoa em *deve haver...*), com o dia-a-dia do homem “que acorda, trabalha, come, trabalha, dorme e novamente acorda e trabalha segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado...”. O segundo espetáculo foi *Mann na Praia* (1992), baseado nos temas centrais da

⁶¹ MIRANDA, *op.cit*, s/p. Expressão utilizada por Jefferson para falar de uma *figura em cena* específica, em um de seus trabalhos e que me parece muito apropriada.

⁶² MILARÉ, “A inteligente viagem do Autônomo pela poesia cênica”. In: *Cia Teatro Autônomo*, s/p.

⁶³ AUMONT, *O olho interminável*, citado de memória.

obra de Thomas Mann, obscuridades, ironias e ambigüidades. A partir do terceiro espetáculo, *Minh'alma é Imortal* (1994), “sobre as frustradas esperanças humanas”, a criação já não advinha diretamente de uma obra literária específica (embora seja claro, se observarmos com acuidade, que todo o percurso da companhia tem se valido sempre de ricas referências literárias). Em 1995, veio *7x²=y uma parábola que passa pela origem*, uma cena gótica que brincava com filmes B de terror, criando um tom de comicidade especial que impregnava situações cotidianas, ao pôr em questão “a responsabilidade do homem pelo mundo de signos e significações que o rodeia”. Em 1996, *A Noite de Todas as Ceias*⁶⁴ trouxe para a cena o tema da tensão entre o sentimento de medo do outro e a necessidade da relação com esse outro.

Ocorreu então um período de quatro anos em que Jefferson Miranda fez uma pausa no trabalho de direção da CTA⁶⁵, e refletiu muito sobre os caminhos do teatro que desejava, enquanto realizava principalmente diversos trabalhos como figurinista.

No momento em que *soube* parar as atividades da CTA para criar um espaço de reflexão, Jefferson Miranda sabia também que era preciso de um modo novo aprender a ouvir, a ver, a sentir, a suportar - no trabalho com os atores e na construção de cenas -, o silêncio(s), os vazios, as pausas infindáveis, o não-saber o que fazer e, portanto, sustentar este estado de *não saber*, e orientar o trabalho no sentido de afastar a ansiedade (a sua e a dos atores). Uma busca semelhante àquelas que nos são contadas pelas experiências de diretores tão importantes quanto diferentes como Antunes Filho, Ariane Mnouchkine e Peter Brook. Como eles (cada qual a seu modo), o que Jefferson Miranda queria era *experimental* mais radicalmente com os atores com que escolhesse trabalhar. Aprender a

⁶⁴ Espetáculo vencedor do Prêmio Rio-Teatro/1996.

⁶⁵ Embora ao longo deste tempo a companhia tenha feito temporadas com peças do repertório, tanto no Rio como em São Paulo.

errar - e a acertar - de uma maneira nova, desconhecida até então porque ainda não experimentada, e naquele momento pressentida.

Nas palavras de Jefferson Miranda:

Em 1998, (...) decidi parar e refletir sobre os caminhos que a companhia vinha trilhando. Durante o período em que permaneci em silêncio, considerei que estávamos sabendo fazer teatro *demais*, e que devíamos desaprender algumas coisas, ou, por outra, ‘não saber’. Para mim, esta seria a única maneira de achar outros caminhos. Parafraseando o poeta Manoel de Barros, reiniciei as atividades da *Cia Teatro Autônomo* com o intuito de ‘reencontrar a virgindade da cena’⁶⁶.

O primeiro momento dessa busca mais radical de *não-ansiedade* derivou, não por acaso, em um trabalho sobre temas / estados anímicos radicais como “o desencanto, o abandono e a perda de referência”. Para enfrentar o grande desconhecido que se adivinhava nesse trabalho mais delicado e elaborado de direção de atores, muito apropriadamente, Jefferson se concentrou em criar a partir de uma base literária densa, o romance *Jane Eyre*⁶⁷. O nome deste “estudo de possibilidades para a cena” foi *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* - nome no mínimo enigmático, ou explicitamente psicanalítico (mas não redutível ao sentido psicanalítico: um nome múltiplo, espectral, bastante diferente dos anteriores. Esse algo que se perdeu, não tem nome sequer – e por isso fala, ao mesmo tempo, do que é tão simples, aparentemente banal, do anônimo, do mínimo, do “cisco” – para lembrar Manoel de Barros, referência cara ao diretor). Um nome que brinca com o inominável, e com algo perdido, donde advém uma estranheza. Uma ausência, ou a falta, em primeiro plano – e é muito interessante pensar que assim se nomeia o estudo originário dos preceitos estéticos desenvolvidos atualmente pela companhia, porque, em se tratando

⁶⁶ MIRANDA, *op.cit.*, s/p. Bem interessante quanto ao período de 4 anos de crise / reflexão sobre o trabalho de criação é a postura do diretor de poder fazer silêncio, e por outro lado, não se levar demasiado a sério, expresso em seu saudável auto-deboche quando diz que estavam “sabendo fazer teatro demais” e a lúcida percepção de que precisavam, então, desaprender.

⁶⁷ Da escritora inglesa Charlotte Brontë.

de teatro, de alguma forma, acaba por ser uma afirmação de que se deseja pôr em cena a ausência. Afinal, a ausência é o que mais inquietante se vê ou se *lê* no teatro, e não a presença⁶⁸.

Chamado “estudo cênico” e não peça traz, por isso mesmo, o sentido de experimento e de valorização do processo de criação, sendo assumidamente um trabalho investigativo. Marcou o início de um novo momento, constituindo-se “como o gerador das propostas estéticas desenvolvidas atualmente pela companhia”, pois estabeleceu novos parâmetros internos de trabalho, principalmente pela investigação prática sobre o ator em cena, definindo um *estado cênico* que começaram a considerar como fundamental (além das considerações sobre o espectador e sobre a relação com o olhar que lhe será proposta)⁶⁹.

Ainda em 2002, veio o espetáculo *Um Bando Chamado Desejo*, um mergulho sobre as perversidades humanas. Para além da brincadeira com *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, o que parece interessante em *Um Bando chamado Desejo* é que põe o desejo no centro de tudo, embora aqui seja o desejo extremado, excessivo, da ordem da compulsão e até da perversão. Uma proposta de relação com o espectador bastante radical, pois os atores estavam numa arena seccionada, como cabines de *peep-show*, e o espetáculo era uma coleção de fragmentos que o espectador significava segundo seu olhar. Era o caminho investigativo de uma questão estética precisa, sendo a concepção cenográfica vinculada à proposição de um modo específico de olhar o que se passa em cena⁷⁰. Ao mesmo tempo, prosseguia a investigação sobre a atuação dos atores, que só iria se revelar com maior propriedade em *deve haver algum sentido em mim que basta*, um trabalho com

⁶⁸ Toco, de algum modo, a questão dos *vazios* e dos silêncios, no terceiro capítulo principalmente, onde também abordo o sentido de *escuta*.

⁶⁹ Como já esclarecido antes, estes pontos serão trabalhados ao abordar o trabalho do ator, no terceiro capítulo.

⁷⁰ É o que conceituam como *cena suja*, e será investigado mais adiante.

uma tonalidade bastante diversa daquelas tensões entre mundo urbano e o lado escuro de paixões.

Com um processo de criação de cinco meses⁷¹, *deve haver algum sentido em mim que basta* estreou em julho de 2004 (com um intervalo de um ano, diferente do intervalo de apenas alguns meses, entre *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* e *Um Bando chamado desejo*), e foi fruto da grande transformação de linguagem que Jefferson Miranda desenvolveu de 1989 a 1998. Embora a peça que a antecedeu haja sido *Um Bando Chamado Desejo* (2002), *deve haver...* remonta mais diretamente ao “estudo” *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* (início de 2002), pois retoma a proximidade física maior entre atores e espectadores⁷² e também algo da melancolia de *uma coisa...* (embora com outro tom), além de uma certa delicadeza que se explorou em ambos. É interessante que haja grande contraste entre *deve haver...* e a peça antecedente (*Um Bando...*): depois de trabalharem a perversão, veio a delicadeza, o que acaba por sugerir algum equilíbrio na inquieta investigação temática.

deve haver algum sentido em mim que basta acabou por revelar uma firmeza e maior expressividade do *projeto estético* da companhia, pelo resultado cênico advindo da homogeneidade existente no trabalho dos atores e por oferecer ao espectador também uma elaborada experiência estética e sensorial. Foi o espetáculo comemorativo dos quinze anos da companhia⁷³ e, coroando essa significação para sua trajetória, ganhou Prêmio da APCA

⁷¹ Além do período anterior em que o diretor gestou um anseio intuitivo que engendraria o espetáculo, naturalmente.

⁷² Em *Um Bando...* havia a mediação das cabines de *peepshow*.

⁷³ Como parte das comemorações, juntou com a estréia da peça, a CTA lançou o livro *Cia Teatro Autônomo* sobre o percurso do trabalho neste tempo. Ainda em 2004, participou do projeto Palco Giratório, do SESC, apresentando o espetáculo-estudo *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* em cidades do Paraná, Ceará e Pernambuco.

de Melhor Espetáculo em 2005 e Prêmios Shell/2004 para Cenografia e Atriz (Gisele Fróes).

Com uma diferença de pouco mais de um ano, ao final de 2005, estrearam *e agora nada é mais uma coisa só*, que abordava, como *deve haver...*⁷⁴, a subjetividade de *figuras em cena* no confronto consigo mesmas e em suas relações íntimas. *e agora...* trouxe, porém, algumas novidades, sendo a mais marcante a relação com o espectador, que tinha liberdade para mover-se livremente pelo espaço cênico compartilhado com os atores e sugerindo a potência de uma instalação plástica⁷⁵. Mas este é já um outro momento.

2.4. Algumas palavras sobre *deve haver algum sentido em mim que basta*

Se eu juntar tudo que me resta no fim desse dia,
 Será que alguma coisa terá mudado?
 Mesmo assim terá acontecido.
 Se eu olhar de novo e não me lembrar mais,
 Terei eu que mentir a minha vida?
 E se tudo estiver diferente, quando eu voltar lá,
 Conseguirei repetir se tudo estiver acabado?
 Inventar alguma história.
 Reinventar uma história para mim. []

Para que a necessidade de juntar esses fragmentos,
 Sim, estes que restam em mim?
 Experimentar algum sentido, diria.
 Dar algum sentido.
 Inventar uma história que seja o bastante.
 Reinventar sua história.
 Olhar outra vez para não se identificar mais. []
 Os lugares vazios.
 Deve haver*.

* GRAFF, Texto para o programa de *deve haver algum sentido em mim que basta*.

⁷⁴ Ainda em 2005, *deve haver...* fez turnê nacional por Brasília, Minas Gerais e São Paulo.

⁷⁵ Sou capturada por uma inquietação por realizar uma análise crítica sobre as questões recorrentes no trabalho da companhia e as formas como elas retornam segundo cada novo trabalho, o que seria uma proposta instigante para uma pesquisa em outra oportunidade.

O espetáculo *deve haver algum sentido em mim que basta* teve cinco meses de ensaios, estreou em julho de 2004 no teatro do CCBB do Rio de Janeiro, e seguiu em turnê nacional no primeiro semestre de 2005, por Brasília, Minas Gerais e São Paulo⁷⁶. O elenco da peça é composto por duas atrizes e três atores, sendo eles: Adriano Garib, Diogo Salles, Gisele Fróes, Miwa Yanagizawa e Otto Jr. Jefferson Miranda e Flávio Graff assinam cenografia e figurino; Felipe Storino é o responsável pela música e também assistente de direção; Renato Machado assina a especial iluminação da peça.

Com *deve haver...*, a CTA põe em jogo um *teatro íntimo*, numa grande proximidade entre atores e espectadores, em que se sucedem pedaços de vida. Sim, é uma peça intimista que fala sobretudo da dificuldade de se dar conta da própria subjetividade, tanto mais da conexão com a subjetividades do outro. Leva à cena o espaço tedioso da repetição, do mal-estar, do nada extraordinário acontecendo, mas não apenas isto. Há lugar para o que surpreende em meio ao cotidiano, para o estranhamento do familiar, e para a ternura. Trabalha-se a sinceridade e a *escuta* dos atores uns com os outros, enquanto as *figuras em cena* que eles *jogam* são incapazes dessa *escuta* entre elas, no mais das vezes.

Sim, *figuras em cena*, uma expressão que tomei inspirada principalmente em Mariângela Alves de Lima, e utilizo em lugar de *personagem* porque penso que dá a dimensão de instabilidade, de multiplicidade, e vai ao encontro do contemporâneo. Além do mais, a questão da personagem é problematizada na cena de *deve haver...*, que põe em cena cinco atores, mas não necessariamente cinco *figuras em cena*.

O ambiente revelado pelo repertório das *figuras* é predominantemente burguês, mas o que vale, de fato, é o ambiente poético criado na cena, mesmo porque não está em pauta um

⁷⁶ Antes de sair em viagem, realizou ainda duas sessões no Rio de Janeiro, no Teatro Sérgio Porto, em fev. 2005.

enfoque de problematização da realidade social, e sim o discurso interior. Um olhar microscópico sobre o universo dos múltiplos *estados anímicos* de que somos capazes: comportamentos, sentimentos e emoções que irrompem nos acontecimentos anônimos do dia a dia e, através das impressões/fragmentos que são oferecidos, possam tocar o espectador. Espetáculo criado a partir de improvisações, *deve haver...* teve o seguinte mote proposto pelo diretor aos atores para a sua construção: “A impressão de que a vida se constitui de encontros fortuitos, cujo sentido final é apenas uma possível versão, entre muitas”⁷⁷.

É possível falar em cinco principais *figuras em cena*, pois elas se diferenciam claramente na peça: Artur (Adriano Garib) - um homem que dá a ver aos poucos uma profunda crise existencial, e que, ao final da peça, superou essa crise; sua mulher (Gisele Fróes), - ambos anfitriões da noite em que ela recebe uma amiga que não vê há muitos anos, Marta (Miwa Yanagizawa). Marta conta à anfitriã que tem um tumor e que está às vésperas de se internar num hospital (paralelamente a isso ela surge em alguns momentos ora a sós em casa, ora em encontros sensuais com amantes). Mais tarde, os três recebem Hugo (Otto Jr.), um amigo de Artur, que traz consigo outro amigo (Diogo Salles). A anfitriã está em um dia com a sensação de que “tudo dá errado”, e vem à tona, a sós ou com a amiga, seu mal-estar – que ela, no entanto, dissimula o quanto pode. À certa altura, na reunião de amigos, ouve-se um ruído que pode ser um tiro e a partir daí ocorre uma seqüência ímpar e todos os seus desdobramentos na peça, em que outras possibilidades são apresentadas.

Acabo de descrever uma série de acontecimentos, a partir da perspectiva da anfitriã que recebe os amigos em casa, mas eles não existem exatamente nesta ordem, e sim

⁷⁷ MILARÉ, *op.cit.*, s/p.

submetidos a uma não-linearidade; tampouco limitam-se a estes, descritos à guisa de introdução. Na verdade, desdobram-se três situações básicas que são apresentadas por fragmentos, que o diretor Jefferson Miranda sintetiza assim: “Apresentamos três situações: uma mulher reencontra uma amiga que não vê há tempos; uma outra mulher preenche as tardes de forma bem particular; e uma reunião de amigos”⁷⁸.

Cada uma das situações privilegia uma *figura em cena*, a saber: na primeira, a anfitriã (Gisele Fróes); na segunda, a amiga, Marta (Miwa Yanagizawa); e na terceira, o marido da anfitriã, Artur (Adriano Garib). As situações são apresentadas sugerindo-se ainda uma discreta diferenciação sensorial, através dos figurinos, de três épocas distintas: anos 20, anos 70 e os dias de hoje, e também através da iluminação. Vale citar o crítico Daniel Wajnberg: “Pode-se estabelecer paralelos entre os planos, mas o importante não parece estar na articulação de um eventual quebra-cabeças, e sim na materialização interior das personagens”⁷⁹.

Embora eu não vá me deter sobre o texto da peça, criado a partir de improvisações⁸⁰, considero necessário fazer algumas breves elucidações. Vamos primeiro de volta a 2002: naquele momento de transformação estética da CTA, o diretor Jefferson Miranda afirmava: “Para nós, no momento, o interessante não é contar uma história, mas despertar muitas histórias no espectador. A cena como portadora de um sentido absoluto não existe”⁸¹. *deve haver...* tem a característica de dramaturgia aberta e o fato de que “não existe nenhum herói”, como diz Jefferson. Faz-se dos pequenos acontecimentos do cotidiano do “homem comum”, característica artística contemporânea que se vincula ao que na pós-modernidade

⁷⁸ GHIVELDER, “Em busca do sentido da vida”. In: *Revista Veja*, 28 julh. 2004.

⁷⁹ WAJNBERG, “Flashes, fragmentos, impressões”. In: *Periódico Tribuna da imprensa*, 28 julh. 2004.

⁸⁰ No terceiro capítulo, ao abordar o processo criativo da peça, incluo a questão do texto.

⁸¹ Jefferson Miranda em entrevista para reportagem do *Globo on Line* de 24 julh. 2002.

se radicalizou ainda mais em relação à modernidade: já não estão em questão as grandes narrativas e aparece com ênfase o relato fragmentado, a sensação de que não há forma de capturar a realidade (embora a queiramos capturar permanentemente, e a leitura psicanalítica, por exemplo, seja apenas uma das possíveis).

É importante notar que a criação do texto em sala de ensaio é uma forma de o diretor questionar o suporte tradicional, e neste sentido o texto quer evidenciar a especificidade do teatro, o espaço teatral como espaço em foco (e não o espaço do texto). Assim, o coloquialismo do texto dá à obra um “gosto” de inacabado (de incompletude, do não absoluto) que lhes interessa valorizar. Coloquialismo que promove, no espaço íntimo, uma relação com os espectadores de modo a *convidá-los* a refletir sobre como lidam com sua própria subjetividade e suas dificuldades (tema da peça, afinal).

deve haver... faz jus à dramaturgia contemporânea ao ter essa marca maior de ser cheia de vazios, “de uma escrita que não se esforça para fornecer narrativa mas que (...) impõe suas ausências como ímãs para atrair sentidos, para excitar o imaginário para construir a cena seguinte”⁸². Um sentido que se constrói progressivamente sem que nada seja oferecido de imediato, em que materiais do fluxo do cotidiano são combinados, entrelaçados. Sempre subsistirão lacunas suficientes para que o espectador faça a sua parte de trabalho. Exemplos de momentos instigantes para o espectador são as cenas simultâneas que o obrigam a fazer escolhas e o provocam com limitações físicas ao que é capaz de ouvir / ver.

⁸² RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, p.8.

Há uma força nos diálogos, apesar de todo seu coloquialismo, que decorre justamente da aparente superficialidade, pelas brechas no texto, e pelo que é dito sem dizer⁸³. Lembrando Foucault, “o insignificante deixa de pertencer ao silêncio, ao rumor passageiro ou à confiança fugaz. Todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas”⁸⁴. Como afirma Daniel Wajnberg, as falas “não significam nada. Aparentemente. Até porque não interessa o que é dito e sim o que está embutido no dizer”⁸⁵, respeitando o que se revela sem o recurso das palavras. Uma “construção do tempo interior de auto-questionamentos e lembranças que geram inquietude, asfixia, claustrofobia e o aprisionamento num ininterrupto fluxo de pensamento”⁸⁶. Além do coloquialismo do texto, a aproximação física e a qualidade da atuação intensificam uma sensação de que o desenvolvimento dos acontecimentos é espontâneo e imprevisível.

Tchecov inaugurou uma dramaturgia nova, fora de qualquer convenção teatral, com a marca da presença do lirismo no teatro, com um texto dito *impressionista* sobre os conflitos interiores e a minimização do tradicional conflito dramático. Pois a dramaturgia de *deve haver...* guarda relações fortes com a do mestre russo, já que as ações são “desdramatizadas” e internalizadas, num *jogo* lírico; há uma sensação de “mal estar permanente”⁸⁷ (como diz Szondi de Tchecov) sufocado e que cria uma espécie de zona de silêncio envolvendo cada *figura em cena*.

As inseguranças e o vazio existencial, embora manifestos de modos diversos, mais ou menos sutis, em maior ou menor intensidade (sempre contida), parecem-me ser uma

⁸³ Assim como “todo o dizer é uma relação fundamental com o não dizer”, citando Eni Puccinelli Orlandi. ORLANDI, *As formas do silêncio*, p.12.

⁸⁴ FOUCAULT, “A vida dos homens infames”. In: *O que é um autor?*, p.117.

⁸⁵ WAJNBERG, “Tocando no impalpável”. In: *Revista Ensaio*, julh. 2004. Grifos meus.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ SZONDI, *Teoria do drama moderno*, p. 176.

espécie de denominador comum entre as *figuras*. Para elas, o presente parece estar marcado pela dificuldade de transpor barreiras em suas relações mais íntimas e de se comunicar melhor, seja por palavras, seja em gestos de afeto. Nas relações, que se estabelecem por fragmentos, vai-se notando que todas as *figuras* dissimulam socialmente alguns sentimentos, e aos poucos percebemos que existia uma forte crise (abafada, como é quase tudo na peça) entre o casal anfitrião. Toca-se, sob aspectos diversos, numa sensação de vazio, sobre o que comenta o diretor:

Em todo caso, tínhamos como intenção tratar de um vazio que pode ser iluminado, mas dificilmente explicado', afirma Jefferson, que buscou respaldo nas vozes reveladoras de Clarice Lispector (evocada, em especial, nos contos *A Imitação da Rosa e Amor*) e Virginia Woolf⁸⁸.

deve haver... põe em *jogo* que tudo é *em relação*, “que o sentido das coisas não existe independente de nós ou de nossos valores”⁸⁹ - e por isso não está nunca já dado. Convida o espectador a ser criador também, permitindo que sua sensibilidade o conduza na construção de inesgotáveis sentidos que uma cena possa sugerir – assim o espectador usufrui da experiência que lhe é proporcionada e ao mesmo tempo tem um trabalho a realizar. É o que veremos, embora antes queira ainda evocar a fala inicial da peça, dita pela atriz Miwa Yanagizawa e vinda de *Amor*, de Clarice Lispector:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida.
Dela havia aos poucos emergido para descobrir que
também sem felicidade se vivia:
abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas,
antes invisíveis, que viviam como quem trabalha
com persistência, continuidade, alegria⁹⁰.

⁸⁸ WAJNBERG, “Flashes, fragmentos, impressões” In: *Periódico Tribuna da imprensa*, 28 julh. 2004.

⁸⁹ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

⁹⁰ LISPECTOR, “Amor”. In: *Laços de família*, p.20.

Capítulo II

O ESPECTADOR. O ESPAÇO. EVOCAÇÃO ANÍMICA.

3.1. O espectador-criador e o espaço

A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.
Gaston Bachelard

*Entro num corredor estreito, escuro, que logo percebo ser uma passagem ao espaço cênico, numa das paredes deste corredor leio o título da peça, luminoso: **deve haver algum sentido em mim que basta**. A frase chega ao fim e com ela eu chego ao fim do corredor e à fronteira com o espaço cênico que se abre circular diante de mim (a entrada é no ponto em frente ao centro dele), com cadeiras que o delimitam, ao redor (atrás das cadeiras, as paredes feitas em papel estruturadas por tiras de madeira⁹¹), e devo escolher um lugar para sentar-me.*

*Piso em folhas secas (que recobrem todo o chão, em camadas e camadas). A casa que se configura poeticamente em **deve haver...** vai me lembrar Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*: “Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno, a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade”⁹². Vejo duas entradas-saídas laterais - sempre pensando nas coordenadas em relação à entrada: há uma poltrona vermelha à esquerda do centro e uma grande cadeira em madeira bem trabalhada à direita. Vejo ainda um aparador escorado numa parede à esquerda e atravesso (ou não, depende da minha escolha) o espaço, que é íntimo, pequeno, já que são apenas 40 cadeirinhas de madeira que o circundam, rentes à parede de papel de arroz japonês (o aparador está junto à parede, não há nenhuma cadeira diante dele, assim como não há cadeiras diante dos três espaços de circulação – a*

⁹¹ [estrutura formada por 74 painéis em ferro e papel pergaminho. Referência no site da companhia].

⁹² BACHELARD, *A poética do espaço*, p.57.

entrada e as duas laterais). O espaço, num todo, parece oval, mas os ângulos formados pelas paredes, em papel e tiras de madeira em ângulos retos (as tiras são responsáveis pela estrutura, e vão dividindo o papel em retângulos), o fazem assimétrico. Percebo, ao escolher meu lugar, que não são muitos os espectadores que poderão vê-lo em sua totalidade. O espaço tem, assim, uma forma geométrica de poliedro, mas a disposição das cadeiras reforça a sensação do círculo, potencializada pelo teto, também em papel e madeira, com o que se forma um espaço cenográfico muito bem-acabado e que dá a sensação de uma caixa em que entrássemos. Percebo que lembra uma casa japonesa. As folhas secas e o predomínio da neutralidade do papel claro, mais a madeira, no ambiente pequeno, oferecem uma sensação de aconchego, de acolhida ao espectador. O ambiente sugere intimidade, embora aí se marque uma contradição na fragilidade das paredes de papel. Ao final, a cena ficará nua, sem móveis, só folhas no chão.

O ninho é um buquê de folhas
Gaston Bachelard

É importante ressaltar que, no curto caminho a percorrer para se adentrar o espaço da peça, o espectador vê o “verso-título” *deve haver algum sentido em mim que basta* escrito numa parede branca e escrito luminoso na cor verde-água, o que já o introduz num meio poético com esse texto-que-se-lê-ao-longo-de-um-pequeno-percurso. Embora pequeno, percurso que dá uma sensação “uterina”, e é de instauração de um “*tempo iniciático*”⁹³, o tempo entre o “tempo real” e o “tempo cênico”⁹⁴, que prepara animicamente o espectador.

⁹³ Conceito cunhado por Anne Übersfeld e utilizado por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, no verbete “tempo”. PAVIS, *Diccionario del teatro*, p.479.

⁹⁴ Ambos ainda de acordo com Pavis.

Fica expressa, portanto, desde o primeiro momento, uma atenção à relação do espaço com o olhar do espectador, para que se estabeleça, em seguida, a relação cena-espectador.

Folhas secas me outonam. (Folhas secas que
foram o chão das tardes me transmutaram
para outono? Eu sou meu outono.)

Gosto de viajar por palavras do que de trem.

Manoel de Barros.

Começo minha abordagem da peça a partir do espaço simplesmente porque a proposta da encenação claramente lhe dá destaque especial, como bem se viu por minha descrição, de modo que o acontecimento teatral se inicia já quando o espectador caminha adentrando o espaço.

deve haver... é uma peça cujo espaço cenográfico começa de um modo e ao final se transforma, sendo que esta mudança nos é dada a ver no ato de se esvaziar a *casa* (o próprio espaço), como ação cênica. Inclusive, ao final da peça, quando duas *figuras em cena* (as do casal que se separou) fazem sua despedida da casa, é a própria peça que vai chegando ao fim, o que marca, portanto, que o espectador já construiu uma “memória” própria da peça⁹⁵. Trata-se de um “esvaziamento” que já estava sugerido desde o princípio, se pensamos nos pouquíssimos móveis em cena, e na idéia de limpeza que o espaço transmite, por ter um tom *clean* com as paredes de papel e o uso que delas se faz em função da iluminação. Vou abordar aqui, então, como se trabalha a cenografia e a que correspondem suas transformações, assim como outros pontos de princípio de estruturação do espaço, como a relação entre *o mostrado* e *o escondido*, a relação do *explícito* e do *velado*, além de introduzir

⁹⁵ Eu comento esta questão mais adiante, no terceiro capítulo.

a questão da função dramatúrgica do espaço cênico e de sua ocupação (principalmente com a noção de *cena suja*, que se verá adiante)⁹⁶.

O espaço e tudo o que diz respeito a ele, no entanto, há de ser captado “como qualidade possuída e gerada pelo ator”⁹⁷, que deve *ocupar* o espaço e o tempo. Chamo atenção para o fato de não utilizar a palavra *preencher*, como o faz Pavis (ele fala em “preencher o espaço”), já que não me parece de todo adequado porque sugere (mesmo sem querer) ignorar que, nessa pulsação de tempo e espaço, há de haver pausas, silêncios, brechas, vãos, vazios a existir já que não se ocupa nem se capta nada de todo, e já que o teatro faz ver mais a ausência que a presença. Este estudo formula algo desta perspectiva sobre haver um *lugar* para a ausência, seja em relação ao uso do espaço pela dramaturgia, seja em relação ao trabalho do ator.

Muito aconteceu no teatro e no mundo contemporâneos desde que, em 1993, em *A Porta Aberta*, Peter Brook disparava: “o elemento mais vital e menos considerado do processo teatral é o público”⁹⁸. Estamos em 2006 e, ao longo desses mais de dez anos, diante da sensação de uma veloz transformação das relações humanas em todo o mundo⁹⁹, o teatro - por excelência o lugar do rito de encontro entre as pessoas, ganhou, me parece, uma responsabilidade ainda maior com essa tarefa do olhar sobre o outro. Refiro-me aí, antes que à temática de um trabalho, ao que oferece ao espectador, como o considera e como o convida a considerar os *outros*, sejam estes *outros* inclusive tanto os *outros* espectadores como os atores que partilham com ele da experiência do teatro. Esta é, de fato, uma questão política,

⁹⁶ Estes pontos estão entre os propostos por Patrice Pavis. PAVIS, *A Análise dos espetáculos*, p.33.

⁹⁷ Idem, p.146.

⁹⁸ BROOK, *A porta aberta*, p.37.

⁹⁹ Penso, como referências, nas análises de relações “líquidas” e da visão do outro como estranho e ameaçador em vez de o outro ser “o próximo” - elaboradas por Zygmunt Bauman, e também evoco Bertold Brecht.

uma vez que o espaço do rito teatral é um microcosmo social que se cria, em uma oportunidade fora do comum. Sou levada a me lembrar de Jacques Rancière, ao dizer que a arte, “apresentação a si do sentido de comunidade”, se afirma como partilha do sensível¹⁰⁰.

Acredito que uma proposta de grande proximidade física com o espectador, como em *deve haver...*, afeta-o de modo diverso ao de um palco italiano, mas a relação proposta (que nesta peça se compõe da circularidade espacial) tampouco é capaz de oferecer nenhuma garantia de qualidade. A qualidade de um espetáculo, do trabalho dos atores em especial e do encontro que se realize com os espectadores pode se dar sob inúmeras e até insuspeitadas circunstâncias, às vezes desafiando suposições e expectativas. Embora sendo especialmente fascinada por propostas fora do enquadramento do palco italiano, acredito que a distância física e o próprio palco italiano não hão de ser nenhum empecilho *a priori* para que o acontecimento teatral seja emocionante. Lembro Peter Brook, ao apontar ambas possibilidades: um espetáculo num palco italiano pode ser infinitamente mais tocante que outro tipo de proposta, contrariando qualquer visão absoluta¹⁰¹; no entanto, “uma peça (...) em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores – *geralmente* possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros”¹⁰².

Falemos sobre o olhar do espectador em relação à cena ou do ponto de vista do observador – de onde e como vê a cena: há que se lembrar que teatro em grego é *Theatron*, isto é, o lugar de onde se vê. É o lugar do espectador, portanto, que nomeia (e faz com que se realize) o fenômeno teatral. Há algo primordial a ser considerado a partir do olhar, da perspectiva do espectador.

¹⁰⁰ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p.67.

¹⁰¹ BROOK, *O ponto de mudança*.

¹⁰² BROOK, *A porta aberta*, p.25. Grifo meu.

“A visão – o *teatron* grego (...) se afirma e se constitui por oposição à tatilidade, excluindo o gesto do toque e a experiência corporal em benefício da experiência do olhar”¹⁰³, afinal, como lembra Pavis. Assim é que no teatro a dimensão visual se universaliza, e o espectador “toca com os olhos, seu corpo só em aparência está imóvel e passivo, ele mima interiormente a tatilidade e a gestualidade”¹⁰⁴.

Fora da caixa italiana, e numa relação de proximidade física com a cena, o teatro aponta para uma multiplicidade de pontos de vista, e cada ator em movimento e cada espectador criam vários referenciais, diversas perspectivas e possibilidades de combinações: o lugar de posicionamento do espectador em relação à cena pode ser por si só uma variável; além da seleção do olhar que cada espectador (em lugares diferentes, se vir a peça mais de uma vez) poderá ter em relação à peça (há que se considerar que o espectador vê o ator através de vários “planos”, com o privilégio do *close up*, pela proximidade). Não quero dizer, afirmando isto, que haja apenas uma perspectiva na relação frontal proposta pelo palco italiano; isto seria ignorar as inovações desde Meyerhold e de Brecht. Estou apenas marcando uma diferença na relação com o espectador. Lembra-me o estudo atual da cenógrafa Doris Rollemberg sobre a cena não-italiana:

Cria-se, então, um diagrama de muitas possibilidades que ainda permite pensar em outras combinatórias, outras figuras que serão traçadas a cada dia de apresentação. Esse mapa complexo como um esquema de linhas, fluxos, direções e sentidos continuaria sendo infinitamente redesenhado¹⁰⁵.

Pensemos que em *deve haver...*, sendo 40 lugares ao redor da cena e como, a cada lugar em que um espectador senta (ele poderia ver a peça de 40 ângulos diferentes), tudo muda,

¹⁰³ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*, p.144.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ ROLLEMBERG, *A quarta dimensão: A variável temporal no espaço e o ponto de vista do observador*. Artigo inédito.

então multiplique-se por 40 essas inúmeras possibilidades. Devo mencionar ainda, em *deve haver...* a utilização dramaturgica e sensorial do espaço próximo, que se estende à noção de *cena suja*, a ser desenvolvida.

A questão da escolha do espaço está sempre intimamente ligada à proposta que uma obra faz ao espectador, e evoca algo preciso, convida-o a uma relação de percepção que é específica (e independente da consciência que o artista tenha a esse respeito). Em seu *projeto artístico*, a CTA privilegia, ao iniciar cada nova proposta de trabalho, a relação com o espectador - que, neste caso, faz parte do espaço cênico. Na *borda*, margeando o espaço, fazendo a *fronteira* entre a vida no teatro e a vida fora do teatro, há uma parede (circular) feita de espectadores, derme antes da epiderme-parede de papel da cenografia. Há uma interrogação, com o próprio espaço cênico, da relação individualizada espectador / espetáculo, sobre o qual afirma o diretor Jefferson Miranda:

Trabalhamos, há muito tempo, com o espectador próximo, sentindo cada movimento do ator, mínimas mudanças. Tratamos o espectador como indivíduo que tem história, sensibilidade e percepções particulares e que, por isso, apreciará de forma *individualizada* o espetáculo¹⁰⁶.

Jefferson Miranda assim aponta o marco do percurso da CTA, em que o privilégio da relação com o espectador passa a ser elaborado de modo mais rigoroso como *projeto*: “Foi a partir de *uma coisa que não tem nome* [2002] que passamos a explorar *narrativas* que considerassem o espectador também como um criador”¹⁰⁷. Comentando esta colocação, em setembro de 2006, ele afirmou querer dizer que naquele momento é que passou a ter maior consciência artística sobre o espectador ser criador de sua versão para o fato cênico. Foi

¹⁰⁶ CALDAS, *Correio Braziliense*, 3 março 2005.

¹⁰⁷ MIRANDA, “Texto a partir da entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda”. *Cia Teatro Autônomo*, s/p. Grifo meu.

quando se elaborou o *projeto estético* atual da companhia, sobre uma tríade composta pelos conceitos de *espectador-criador*, *atuação porosa (ou transparente)* e *cena suja*.

Jean-Jacques Roubine¹⁰⁸ lembra que o conceito de *espectador-criador* remonta a Meyerhold, quando este afirma que gostaria de engajar o espectador como o *quarto criador*¹⁰⁹, associá-lo ao trabalho do autor, do diretor e do ator (as outras três instâncias criadoras)¹¹⁰.

Se, quando espectadora, me percebo como criadora, vejo que a criação da obra é permanente e infinita. E, portanto, a obra é inesgotável. Sempre (agora mesmo, ao escrever este trabalho) haverá lugar para o mistério¹¹¹, ainda que inúmeras reflexões se produzam a partir dela. Em *Razões da crítica*, Camillo Osório comenta o método crítico de Baudelaire, que une o sentir e o pensar¹¹². Camillo enfatiza ainda, sob uma perspectiva kantiana que, por mais que seja difícil o ato de elaborar verbalmente uma experiência estética, queremos compartilhar de algum modo o sentimento que se tem ao vivenciá-la – e é, de fato, o que acontece com o espectador sob uma experiência/emoção estética. Diz Camillo: “A cada vez que percebemos o mundo, levamos para a coisa percebida (...), vivências, pensamentos, afetos, emoções, exemplos, imagens que estão entranhados em nossa memória e assim atravessam e informam a nossa percepção”¹¹³. E cada um de nós, por isso, vê distintas coisas. Uma diferença, digamos, fascinante:

¹⁰⁸ ROUBINE, “O nascimento do teatro moderno”. In: *A Linguagem da Encenação Teatral*, p.39.

¹⁰⁹ Meyerhold desenvolve sua formulação que prestigia o espectador, ao lutar por uma dramaturgia e um espaço simbolistas, que eram sua resposta ao teatro de Stanislavski.

¹¹⁰ O conceito de *espectador-criador* remete ainda ao que elaborou Brecht a respeito da “arte do espectador” (sem falarmos no pensamento de Artaud).

¹¹¹ Para lembrar a vinculação com Meyerhold e o mistério simbolista, há o “poder do mistério” de que ele falava ao percebê-lo expulso do palco no teatro naturalista (menciono este dado logo à página seguinte).

¹¹² OSÓRIO, *Razões da crítica*, p.51.

¹¹³ Idem, p.56.

Pensar essa diferença é abrir-se para uma capacidade das coisas, e da arte em especial, de produzir sentidos e emoções que estão contidas no que vemos, mas que *não se reduzem ao visível*¹¹⁴. Deste modo, a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada pelo seu criador. Daí que a recepção da arte requer sempre algum tipo de exercício criativo, algum esforço interpretativo, alguma entrega espiritual¹¹⁵.

No ato da experiência da obra, espectador como ator sentem que o teatro é um lugar único, ímpar, uma suspensão na vida cotidiana, uma *realidade paralela*, um mundo poético paralelo ao mundo, com suas próprias leis. E ao ator é dado o privilégio de fazer essa experiência muito mais vezes que o espectador, a cada dia, a cada vez, de modo diverso, sempre uma primeira vez (e também sempre, em certa perspectiva, algo já vivida – belo paradoxo).

O teatro é um lugar privilegiado de produção de múltiplos encontros (ator-diretor-ator / ator-ator / ator-figura (personagem) / ator-espectador / ator-obra / espectador-obra), um oásis em meio aos desencontros inevitáveis na vida. Encontros inesperados, sobretudo, surpreendentes, sendo a arte, afinal, um lugar de produção do inesperado. Cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos, e há de fazer suas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode impedir. O teatro fácil, mofado, convencional, ao contrário, parece querer impedi-lo, pois é aquele que não dá lugar ao espectador, sendo muitas vezes ansioso e verborrágico, sem dar oportunidade ao silêncio – o que vem a ser, em última instância, uma questão mesmo ideológica.

O primeiro impacto do espectador com *deve haver algum sentido em mim que basta é* visual (um visual eloqüente: as palavras do título no percurso do espectador, o vermelho, as

¹¹⁴ Grifo meu.

¹¹⁵ OSÓRIO, *op.cit.*, p.56.

folhas, o papel de arroz, o espaço quase vazio). É a força de um “ouvir com os olhos”¹¹⁶ característico do teatro contemporâneo, se tomo a expressão de Flora Süssekind que me serve para que eu me refira ao fato de que, no teatro contemporâneo, a visualidade vem imprimir sua marca mesmo antes do que se diz com o texto, a marca do que se diz sem palavras. E, de fato, interessa-me muito mais o que *acontece* em cena do que apenas o que se diz, que de nada vale se o ator não o experimenta de fato em cena (como uma primeira vez)¹¹⁷. A força da visualidade, em *deve haver...*, vem associar-se, por sua vez, ao silêncio exigido pelo lirismo que veremos ser predominante no espetáculo.

Como a visualidade não é trabalhada a partir da noção de verossimilhança fotográfica¹¹⁸, e o que há é um tratamento com o mínimo de objetos escolhidos com exatidão expressiva, o espaço cênico de *deve haver...* tem o “poder do mistério” de que falava Meyerhold (ao percebê-lo expulso do palco no teatro naturalista)¹¹⁹. Aqui me vale uma afirmação de Peter Brook (embora possa ser relativizável em outros contextos): “as relações tridimensionais e cinemáticas dos atores com um mínimo de mobiliário e acessórios num palco vazio parecem infinitamente mais reais, no sentido *tchekoviano*, do que os abarrotados palcos frontais do palco italiano”¹²⁰. A cenografia de *deve haver...*, liberta de uma reprodução de determinada época e lugar, tem forte potencial de suscitar pensamentos, sentimentos, associações e questões no espectador (o que depende, como em qualquer caso, de que ele se disponibilize para tanto).

Constrói-se um espaço pequeno e de grande proximidade física com os espectadores (além da enorme proximidade entre os atores, naturalmente). Fechando o círculo, estão as

¹¹⁶ SÜSSEKIND, “A imaginação monológica”. In: *Revista da USP*, nº14. São Paulo, jun - ago 1992, p.1.

¹¹⁷ Observe-se a relação com as já explanadas diferenças entre o teatro convencional e o teatro experimental.

¹¹⁸ Verossimilhança fotográfica como nas estéticas definidas como realismo/naturalismo.

¹¹⁹ MEYERHOLD *apud* CONRADO, *O teatro de Meyerhold*, p.17.

¹²⁰ BROOK, *A Porta Aberta*, p. 44.

cadeiras dos espectadores - proximidade que não se quer em nada incômoda, o que é assegurado pelo tom lírico e a delicadeza que o permeia. O que se fará - não incômodo, mas curioso-, é o irromper do estranhamento, *figura a figura*¹²¹, aos olhos (próximos) do espectador. Essa sensação de estranhamento, num espaço íntimo, sendo o tom das *figuras* discreto e contido (uma discrição evocada pelo lirismo) - mas dentro de uma cenografia ‘armada’, impecável e detalhista -, causa uma tensão.

A circularidade do espaço é um dado fundamental na relação proposta ao espectador e, incluindo-o assim, realiza uma celebração da relação entre atores e espectadores, do ponto de vista do sentido primitivo mesmo de uma estrutura circular. Seu espaço é, portanto, esse *espaço de fronteira* (entre o espaço da cena e o espaço da vida lá fora, bem como fronteira entre o *espaço cênico* e o *espaço iniciático*). O termo *teatro de fronteira*¹²² vem servir muito bem como metáfora da própria concepção da cenografia *de fronteira de deve haver...*: uma sala-de-estar, de arquitetura original que, além de delimitar qual é o espaço cênico, inclui os espectadores, formando uma primeira “derme” anterior às paredes.

Os espectadores estão situados na fronteira / dentro do espaço cênico, cuja proximidade física intensifica as emoções entre eles e os atores - mas sem interação direta (muito menos apelativa) por parte dos atores, e sim numa cumplicidade secreta. Há um momento da peça em que as duas atrizes oferecem brigadeiros a alguns espectadores, porque passam a seu lado, mas isto é feito de modo discreto, fluido, integrado à ação, como um prolongamento natural dela, dada a proximidade. Esse momento do “brigadeiro” acontece em meio à sequência da reunião entre amigos, sendo o espaço a casa dos

¹²¹ Lembro que já chamei atenção para o uso da expressão *figura em cena*.

¹²² Na apresentação da trajetória da companhia, afirmei que a CTA tem um *projeto* teatral, ideológico e estético que investe no “desenvolvimento de um *teatro de fronteira*”, como consta do texto de apresentação da cia em seu site (www.ciateatroautonomo.com.br). Grifo meu.

anfitriões (também os atores são anfitriões dos espectadores, afinal), e é interessante notar que há o pequeno ritual do preparo do doce de chocolate, que tem discrição, mas tem sensualidade. Comer, mesmo de pé (os atores), e mesmo que sejam brigadeiros é também um rito de comunhão, de integração.

Quando todos os espectadores estão acomodados, entra a atriz Miwa Yanagizawa e, em seguida, o *dramaturg* da companhia, Flávio Graff (bem, haverá espectadores que, por não saberem quem é ele, imaginarão que seja um ator da peça). Enquanto ela fica em silêncio sentada na poltrona, ele, à porta, dá as boas vindas ao público e esclarece que o espetáculo a ser visto faz parte de um novo momento no percurso da companhia, de um teatro feito de “impressões de vida”¹²³, cujo “sentido é construído com o público”. E isto numa peça que traz a palavra “sentido” em seu nome – o que associo, por sua vez, a Sílvia Fernandes em seu artigo *O espectador emancipado*, quando diz que “o sentido do palco [contemporâneo] está contido no olhar da platéia”¹²⁴. É preciso notar, no entanto, fazendo jus às palavras de Ryngaert, que “o sentido não é uma urgência”, que o sentido se trata, na cena anti-convencional, “contrariamente a uma certa prática, da coisa menos urgente a ser formulada para [pelo] o leitor [espectador] e que é ao querer dar sentido logo de início que se perde pé na leitura [na fruição, na participação, na ‘co-criação’, e em estar no momento presente]”. Uma das experiências que a obra de arte proporciona, afinal, é que nos possibilita *ver* de uma *outra* maneira, e construir outros horizontes para o olhar¹²⁵.

Flávio Graff esclarece ainda, nessa sua fala de recepção, que os atores estão preparados para qualquer necessária saída de um espectador durante a peça de duas horas,

¹²³ Falar em “impressões de vida” remete ao “impressionismo” que Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, diz possuir o teatro de Tchecov.

¹²⁴ FERNANDES, “O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea”. In *Revista da USP*, n.14, 1992, pág.73.

¹²⁵ RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, p. 29.

caso isso se faça necessário, e alerta que não há motivo para constrangimento neste caso. O ator, que tem dos espectadores uma visão privilegiada (a partir do centro), está atento aos movimentos destes, já que ali a fronteira entre o espaço do ator e o do espectador é tênue (diferente de um espaço cênico que tivesse uma fronteira visivelmente marcada e/ou distante). Os atores estão, de fato, a postos para imprevistos ou atos insuspeitados que possam acontecer, fazendo crer que sua atitude de uns para com os outros no *jogo* da peça se estende aos espectadores.

Nas palavras do diretor:

Trabalhamos, há muito tempo, com o espectador próximo, sentindo cada movimento do ator, mínimas mudanças. Trabalhos da *Cia. Teatro Autônomo* não tratam o espectador como grupo ou massa, despersonalizado. Tratamos o espectador como indivíduo que tem história, sensibilidade e percepções particulares e que, por isso, apreciará de forma individualizada o espetáculo. Devemos então saber assimilar qualquer reação que venha a acontecer, por mais surpreendente que seja¹²⁶.

Esta disponibilidade efetiva do ator remete, por sua vez, à sua preparação e a suas qualidades como a de saber *estar no presente*: uma capacidade e um permanente exercício, na cena como fora dela.

A recepção pelo *dramaturg* como que traz fluência à passagem à cena, prepara os espectadores para o início da peça (não do acontecimento teatral – que se iniciou desde o primeiro momento - há uma grande diferença), assim como o *espaço iniciático* acabara de prepará-los para o espaço cênico. É como se o *dramaturg* dissesse: “aqui se vai fazer teatro!” (o próprio espaço nos adverte isto, desde o primeiro passo). A recepção pelo *dramaturg* estabelece uma relação muito direta com o espectador, e este ato marca uma ruptura com qualquer ilusionismo. É importante chamar atenção para isto, já que, em

¹²⁶ CALDAS, *op.cit.*, 3 março 2005.

seguida, com o início da peça, o tom se modifica para um tom lírico e os atores não têm uma relação direta com os espectadores nem buscam qualquer tipo de interação explícita (salvo o breve e discreto momento do brigadeiro, já citado). O início da peça é bem marcado por uma transição da fala de Flávio a sua saída do espaço levando consigo o robe que vestia Miwa, e a colocação dela como uma escultura viva, deitada no chão, de combinação cor pérola com os pés sobre a poltrona vermelha.

As folhas secas que recobrem o chão nos libertam de qualquer aprisionamento nas “fronteiras lógicas do cenário”¹²⁷, usando uma expressão de Peter Brook (ele se refere a todo espaço reducionista que se impõe de um modo determinista, ou que influencia uma relação de limitação de significações a partir de uma lógica restritiva na ligação com a dramaturgia). O espaço metafórico e poético, por sua vez, alimenta a imaginação. Digamos que aquele é o chão da sala da casa, *e* é um chão específico, coberto de folhas secas, o que lhe dá uma qualidade poética, ambígua, que se conecta a outras qualidades visuais expressivas que veremos surgir ao longo da peça. As folhas e a estrutura da sala em papel *falam* tanto que a casa, quando vazia, é de um vazio especial.

A aparente *ilusão* da sala-de-estar que tem lugar nessa composição “minimalista” (no sentido de que o espaço se compõe de um recorte de peças-chave da sala de uma casa: poltrona, cadeira, aparador, telefone, jarro de flores, copos e taças de bebida), onde acontecerão situações dramáticas cotidianas, será rompida, no entanto, pelos dois elementos das extremidades verticais do espaço: as folhas secas (que recobrem todo o chão) e o teto (que terá mobilidade). Podemos pensar em termos de forças horizontais e verticais: além das duas vias laterais que ampliam a horizontalidade do espaço, por alguns

¹²⁷ BROOK, *A Porta aberta*, p.23.

momentos o teto “respira” junto com uma *figura em cena*. Assim, o teto e o chão são conectados por uma força de tensão. Inevitável fazer uma associação com o Gaston Bachelard de *A poética do espaço*, quando diz que a casa transmite “ilusões de estabilidade”: “A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade (...). A casa é imaginada como um ser concentrado”¹²⁸. Ele diz ainda: “A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão”¹²⁹, alusão ao irracional e ao racional, e compara o porão ao inconsciente, lembrando Yung.

Num primeiro momento, o espaço transmite certo aconchego (embora possivelmente haverá espectadores que cheguem mesmo a perceber o espaço como claustrofóbico, em lugar de acolhedor, já que inúmeras sensações podem ser provocadas). Mais tarde, pelo fato de o teto ser muito baixo, quando *a figura em cena* da atriz Gisele Fróes está sozinha (o marido sai aparentemente para caminhar) num fluxo de pensar/sentir vertiginoso, e fica como que sufocada (e angustiada em seu desgaste emocional e mental), provoca-se no espectador uma sensação de claustrofobia. E então, no limite desse estado anímico, o teto de papel de arroz e madeira sobe, respira, se expande junto com a necessidade de alívio e a respiração da *figura em cena*.

Mais adiante, o teto voltará a se contrair, quando a cena se repetir quase ao final da peça: o marido sai “para caminhar” (desta segunda vez a cena avança um pouco mais, há um pouco mais de tempo ela está desorientada, melancólica e cansada, até que vai até o aparador e encontra a carta que ele deixou)¹³⁰. A cenografia (por exemplo, o teto) é

¹²⁸ BACHELARD, *A poética do espaço*, p.36.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ A primeira vez em que ocorre esta cena, não a vemos encontrar a carta, pois a cena “se bifurca” para uma outra cena, a “cena espelhada” (que descrevo em *A casa interna*).

dinâmica como são as *figuras em cena*, com seus estados de ânimo. Como elas, parece ser de um modo, e adiante nos surpreende, em diferentes situações.

Devemos considerar então que o dispositivo cênico, em *deve haver...*, é composto de superfícies planas, porém, não totalmente estáticas¹³¹, e esse é um detalhe original que o particulariza: o teto “respira”, fazendo ressoar o estado da *figura em cena*, a atriz respirando vinculada ao movimento dele. Um belo exemplo de como, na peça, o dispositivo cênico possui uma utilização, ocupação e até mudança de si mesmo, pleno em suas potencialidades.

Assim é que, em *deve haver...*, o espaço cênico – que tem a particularidade de não ser imóvel - não podia deixar de ser um lugar instável (o que remete às ilusões de estabilidade, de que falava Bachelard). Diante dos nossos olhos, vemos como uma sala pode esconder outra, e outra, e outra ainda. Cito o exemplo singular do uso do espaço e sua modificação ligada à situação de outra *figura em cena* (a outra atriz da peça, Miwa), que é um transbordamento visual de sensualidade (e *insinua* a sensualidade da *figura em cena*, que só se *evidencia* para o espectador quando ela está numa situação de encontro sexual com um homem): num dado momento, três dos retângulos (que estão lado a lado) formados pelo papel em uma das paredes¹³² são retirados, sem que o espectador se dê conta disto, e descobre-se uma continuação do espaço cênico por trás dessa parede (um pedaço de *closet* ou quarto como que visto pelo buraco da fechadura, dada a iluminação), como uma forma surgindo, sobre as cabeças de alguns espectadores, magicamente. Há uma bela luz e vemos seus pés desnudos, movendo-se lá em cima. Um momento surpreendente em termos de visualidade.

¹³¹ Utilizo-me da noção de uma cenografia não-estática, que remete ao que desenvolve Adolphe Appia em *A obra de arte viva*. APPIA, *A obra de arte viva*, pp. 44-45; 84-85; 138.

¹³² Formados pela delimitação que as tiras de madeira fazem no fundo de papel, melhor dizendo.

Esse “fundo falso” do quarto/closet (que dá margem à “devaneios de intimidade”, diria Bachelard), é um espaço interior, profundo, escondido que se revela surpreendendo; como um espaço de intimidade que não se abriria a qualquer um – vejo aí um *jogo* com o fato de a mulher passar algumas tardes com amantes (qual *belle de jour*¹³³). Esse lugar de guardar – ou de esconder (como são os armários, as gavetas), remete a um dizer de Bachelard: “Os móveis complexos construídos pelo operário são o testemunho sensível de uma *necessidade de segredos*, de uma inteligência do esconderijo”¹³⁴, pois a abertura da cenografia é como um buraco da fechadura por onde se olha, antes muito bem guardado, como os segredos da *figura* feminina. Diz ainda Bachelard: “O trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde para o ser que se esconde. O cofre é um calabouço de objetos. E eis que o sonhador sente-se no calabouço de seu segredo. Gostaríamos de abrir e gostaríamos de nos abrir. (...) Toda intimidade se esconde”¹³⁵. Ele cita Joë Bousquet: “Ninguém me vê mudar. Mas quem me vê? Eu sou o *meu esconderijo*”¹³⁶.

Hei de considerar que *deve haver...* é uma peça que lança um foco sobre o que é da ordem do secreto em vários momentos, chamando atenção para a importância dos segredos e de permanecerem como tal (com as consequências que isto implica, inclusive para a imaginação dos espectadores). O segredo, tornado jóia rara neste *mundo líquido* aparece, na contra-corrente da ansiedade, do consumo, da impulsividade, da insatisfação excessiva projetada sobre tantas coisas (e do querer aniquilar a insatisfação que é, afinal, constitutiva do sujeito e condição para ir em busca de seu desejo). Oferecendo um bocado de complexidade a esse assunto-segredo, o casal anfitrião na peça, que está em crise, troca o

¹³³ [associação com o filme *Belle de Jour*, de Luis Buñuel].

¹³⁴ BACHELARD, *op.cit.*, p.94. Grifo meu.

¹³⁵ Idem, p.100.

¹³⁶ Ibidem.

seguinte diálogo antes de ele sair de casa para caminhar (e percebe-se no próprio modo como se falam a estranheza que experimentam um com o outro, embora aparentemente fosse uma conversa breve e sem importância):

Ele: - (...) Você me perguntou hoje se eu não tenho segredos. Agora é a minha vez.

Ela: - Ahn?

Ele: - Você tem?

Ela: - Muitos.

Ele: - (Quer falar? Eu posso te ouvir...) Foi boa a noite, não foi?

3.2. Espaço lírico, lirismo, evocação e disposição anímica

*O gênero lírico compreende o lirismo.
Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.
É a linguagem do coração, do amor.
A.C.César*

Um homem e uma mulher sozinhos na sala de uma casa que há algum tempo eles compartilharam como um casal. É um momento de reencontro e também de despedida da casa em que viveram – agora totalmente vazia. É a sequência final de *deve haver algum sentido em mim que basta*.

Nesse momento, não só eles dois, mas também nós, os espectadores, temos uma *memória* daquele espaço-fragmento de casa (inventada e reinventada pelos acontecimentos ocorridos) e não só daquelas duas, mas de todas as *figuras em cena*. Estamos ali reunidos, intercambiando sensações e alguns sentimentos, há quase duas horas, à parte a duração, para cada espectador, na percepção de relatividade do tempo. Lembro-me de palavras de Appia:

“(...) as artes do tempo [o texto e a música] não utilizam o tempo normal senão como um continente, para nele colocar a sua duração especial. Durante o sonho, acreditamos na sua duração; durante o texto ou a música de um drama, cremos na sua duração especial (...)”¹³⁷. Durante este tempo, se estabeleceu o fenômeno de cumplicidade entre atores e espectadores.

As duas *figuras* estão um pouco desajeitadas com a situação, tentando ficar à vontade, também pela sensação estranha da casa vazia. Mas buscam o humor e fazem as perguntas que sentem/podem/precisam fazer um ao outro. Um fragmento:

Ela: -Pára com esse olhar de novela. Pára. Tô com medo de você.
 Ele: - (Rindo) Ah, não...
 Ela: - (Ele se aproxima) Não faz não, não faz. Você riscou tanto aquele bilhete. Por quê? Tinha ‘meu amor / eu te amo’?
 Ele: - Tava escrito: ainda assim com todo meu amor.
 Ela: - Ah, era isso?
 Ele: - Era.
 Ela: -Você riscou isso? Por quê?
 Ele: - Tive medo que você me achasse cínico.
 Ela: - Sabe do que eu ainda me lembro? Da sensação da minha língua na sua boca. Você riu, me deu um tapinha no joelho... e
 Ele: - Eu não te deixei por sua causa. Não mesmo. Foi por mim.
 Ela: - Podia ter avisado, né?
 Ele: - Você ainda não me perdoou?

Ela se refere ao bilhete que ele deixou escrito antes de ir embora de casa. Vem a propósito um comentário de Jefferson:

Quando ela diz isso, nos lembra que a experiência do tempo é tão subjetiva! – o espectador sente que o tempo [da peça] passou realmente [houve uma elipse]. Mas faz apenas dez minutos [cronológicos] que ela encontrou o bilhete [deixado por ele] e disse: ‘Quê? Então tudo o que eu tava pensando era verdade?’ ¹³⁸.

Voltando à cena: eles continuam conversando por um tempo, mas depois a luz vai baixando delicadamente sobre suas vozes baixas, até a escuridão e o fim da peça. Por isto

¹³⁷ APPIA, *op.cit.*, s/d. p.50.

¹³⁸ Jefferson Miranda, entrevistado em 15 abr 2005.

(e porque nenhum dos atores volta ao espaço quando a luz é reacendida), são reticências que marcam o final da peça, não um ponto final. Observo que as reticências constituem, segundo Emil Staiger, uma característica essencial do estilo lírico: “As reticências revelam que há ainda algo a ser dito”¹³⁹, mas que é inexprimível. Algo que “é excessivamente íntimo”.

deve haver... tem um tom predominantemente lírico, em sua condição de criação sobre a intimidade flagrada em momentos do cotidiano com verdadeiras “explosões do eu”, como se diz comumente do lirismo. Utilizo-me de Emil Staiger para abordar o lirismo, mas esclareço que ele convive, porém, com outros traços não-líricos, e lembro ser esta uma obra eminentemente contemporânea inclusive quanto aos modos como se dá a ver a dissolução de gêneros¹⁴⁰. Staiger introduz o que nos interessa ao dizer: “existem dramas líricos, portanto criações que como peças teatrais pertencem ao ramo ‘drama’, mas que, entretanto, são líricas”¹⁴¹.

O lirismo está ligado a uma idéia de intimidade e de espontaneidade “em que o todo se precipita como corrente, sem margens, sem princípio nem fim”¹⁴², o que se associa, por sua vez, ao eterno devir de cada seqüência, característica importantíssima de *deve haver...*: todas as ações já estão em curso ao se iniciar a cena, e geralmente são suspensas com o uso de algum recurso (como ocorre nas reticências da cena final). Assim como o poeta lírico fala quase sempre em primeira pessoa, o “eu lírico” de cada *figura* fala de seus sentimentos

¹³⁹ STAIGER, *Conceitos Fundamentais da Poética*, p.71. Este livro, de 1946, é considerado a última grande obra que pretendeu analisar os três gêneros clássicos (lírico, épico e dramático). É uma “Poética de gêneros”, a partir de uma “Teoria dos gêneros” que existiu desde Aristóteles até aí, a metade do século XX., a partir de quando foram surgindo as “hibridizações culturais” contemporâneas, inclusive as de gênero, claro.

¹⁴⁰ Apontarei um dado importante da dissolução de gênero quando colocar em questão o recurso do gravador, mais adiante.

¹⁴¹ STAIGER, *op.cit.*, p.185.

¹⁴² Idem, p.29.

e anseios, o que está mais claramente expresso na peça na *figura* da mulher da cena citada (que em qualquer outra).

As características essenciais do lírico: age sobre o leitor [espectador] de modo imediato, “sem necessidade de compreensão”; o perigo de *derramar-se* é retido por repetições (recurso estético utilizado em *deve haver...*); “*poesia da solidão* compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma *disposição anímica*; tudo isto indica que em poesia lírica não há distanciamento”¹⁴³.

Este conceito fundamental, a *disposição anímica*, *Stimmung*, cunhado por Staiger, refere-se ao “contexto propício” para que ocorra uma interação artística, a criação de um estado de espírito no espectador¹⁴⁴ – “para um poema lírico, por exemplo, seria um ‘estar a sós’, uma certa *intimidade*. *O lírico exige um contexto específico ou uma disposição anímica própria*”¹⁴⁵. Na peça, o diretor orchestra elementos que proporcionam a *evocação anímica* no espectador de um estado afim, com suas variantes. Evoca-se a cumplicidade dos espectadores, que assumem o pacto do *jogo* com os atores e a experiência estética.

Nas palavras de Staiger:

Para a insinuação ser eficaz o leitor [espectador] precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece - quando sua alma está afinada com a do autor [ator]. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão. (...) O ouvinte [espectador] pode naturalmente ser preparado para a ‘disposição anímica’¹⁴⁶.

Vale para a cena de *deve haver...* o que Staiger diz valer para a poesia:

¹⁴³ STAIGER, *op.cit.*, p.50.

¹⁴⁴ Peter Brook fala com clareza sobre a criação de um estado de espírito propício no público em *O Ponto de Mudança*, por exemplo, à p.172.

¹⁴⁵ STAIGER, *op.cit.*, p.59. Os grifos são meus.

¹⁴⁶ Idem, p.49.

(...) o leitor [espectador] de poesia lírica não se coloca à distância. Não é possível tomar-se posição contrária ao elemento lírico de uma poesia. Ele nos comove ou nos deixa indiferentes. Emocionamo-nos com ele, quando estamos em idêntica [ou aproximada¹⁴⁷] *disposição interior*. Em seguida os versos ecoam em nós como vindos de nosso próprio íntimo¹⁴⁸.

A disponibilidade (*disposição* anímica) mútua de atores e espectadores deve se dar ao mesmo tempo em que a direção evoca qualidades específicas. A questão que aí se afigura é: em que medida os estímulos e elementos da cena são efetivamente potentes para uma mobilização interna do espectador? No caso de *deve haver...*, são evocadas sutileza, escuta e delicadeza de percepção. A relação com o espectador se dá em diferentes níveis, e a significação e o aproveitamento das cenas dependerá principalmente da disponibilidade, do repertório e da sensibilidade de cada um. Vale citar o diretor Jefferson Miranda:

Trata-se de um trabalho de sutileza. E que exige a mesma sutileza do espectador, caso contrário ele pode até achar que ‘nada aconteceu’. É um risco que assumimos ao trabalhar, de maneira radical, com esse ‘nada cheio de coisas’ que é a nossa vida. Queremos inscrever na interioridade desse fenômeno cênico a crise absoluta e aterradora do sentido da vida. As pessoas acordam, recebem visitas, almoçam, trabalham, se decepcionam, se divertem, acontecem várias coisas, e o dia rende, e o dia acaba... e daí? ¹⁴⁹.

Assim, a *evocação anímica* deve provocar uma (honesta) cumplicidade do espectador, o que, em *deve haver...*, se dá evocando nele um sentido de *escuta* apurada e atenção aos detalhes e aos menores estímulos, para o que concorrem a proximidade física com atores que atuam num tom de naturalidade (o que é diverso de dizer que atuam de modo naturalista, observe-se com rigor)¹⁵⁰ nesse espaço de intimidade que se cria, com especial iluminação – enfim, tudo é um convite a um olhar atento e concentrado às *figuras em cena: figuras* que,

¹⁴⁷ Mais adiante no livro é o próprio Staiger que o relativiza, falando em sensibilidade aproximada à p.53.

¹⁴⁸ STAIGER, *op.cit.*, p.29, grifo meu.

¹⁴⁹ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

¹⁵⁰ No terceiro capítulo, desenvolvo esta questão. Observo que atuar com *naturalidade* envolve muito trabalho: construir uma atuação que, afinal, ganha uma *opacidade*. Jefferson Miranda chama a qualidade de atuação que buscam de *atuação porosa* ou *atuação transparente*.

ironicamente (por contraste), quase não conseguem agir assim umas com as outras, mesmo tendo oportunidade de estarem muito próximas, mesmo a sós. Ou essa situação pode ser adensada por estados de ânimo que pairam pesados no ar, como em alguns momentos no reencontro das duas amigas, em que a *figura em cena* de Gisele transborda melancolia, e a de Miwa desponta aqui e ali disfarçando a tristeza, tem um tumor e encontra-se às vésperas de ser internada (em outros momentos, divertem-se juntas e até riem muito. Digo isto, portanto, sem ignorar suas contradições e ambigüidades, que vão surgindo aos poucos).

Há por vezes breves instantes de uma *escuta sincera* entre as *figuras em cena* que logo se desfazem (já os atores trabalham justamente com o rigor da *escuta* entre si), e pode ser que uma não responda ao apelo da outra, como quando a *figura* de Gisele apela ao marido para que lhe diga o que se passa com ele, – mas seus apelos resultam em pequenos desencontros, não alcançam seu desejo de sinceridade, enfim. Já quando estão a sós, ela se retrai, deixa-o, escorregadio, escapar, pelo desgaste interno de ambos. Espaço cênico, seus materiais e objetos, figurinos, iluminação e música se vinculam, formando uma *rede sensorial* de conexões com a atuação dos atores, de modo que o olhar do espectador é provocado no ato da experiência estética, onde ele pode ser tocado por diferentes emoções.

“A arte do espaço por excelência é concebida pela mobilidade do ser vivo”¹⁵¹, afirmava Appia – defendendo que o espaço cênico só existe plenamente no seu uso, na relação com o ator, na cena, quando vivenciado, percorrido, ocupado, modificado pelos atores, onde interagem entre si, e de que participam também os espectadores. Pois o espaço de *deve haver...*, animado por atores e espectadores, apresenta estímulos sensoriais bem concretos a ambos.

¹⁵¹ APPIA, *op.cit.*, p. 43.

*A moça desceu os degraus com o robe monogramado no peito:
L.M. sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência,
ela propõe. Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites
do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da
rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não
reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã
outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora.
Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais
no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim.*
A.C.Cesar

O conto *A imitação da Rosa*, de Clarice Lispector, e uma investigação sobre estados anímicos a partir dele foram uma inspiração inicial para que Jefferson Miranda conduzisse seus atores na criação de *deve haver*.... Menos a investigação sobre os “momentos de pequenas epifanias”, como diz Jefferson¹⁵², tão caros à Clarice, do que momentos de mal-estar. E com o desejo dele e o dos atores de, em seu trabalho, investir as *figuras em cena* da sutileza de certos estados anímicos é que se fez *deve haver*...: estados de solidão, crise, falta de espontaneidade, desorientação, dissimulação, tentativas na maior parte das vezes frustradas de aproximação de si mesmo e do outro, resultando em *figuras* presas à sua própria solidão.

Na peça, há uma mulher (a anfitriã, cujo nome não é mencionado, e algo inspirada em Laura, de *A imitação da Rosa*) que desde o despertar de um dia sente tudo “dando errado”. Mas seu mal-estar fica escondido no interior dela, até que se manifesta quando está sozinha ou nas sensações que compartilha com a amiga (ela diz que ouve vozes, embora sem dotar isto de uma angústia *woolfiana*). Até que num dado momento ela realmente diz: “Por quê, às vezes, tudo dá tão errado?”. Mas ela se pergunta, ao esperar pela amiga que vai receber em casa (logo no princípio da peça): “- Se ela perguntar como tá [*sic*] minha vida o que eu vou

¹⁵² Jefferson Miranda entrevistado em 15 abril 2005.

dizer pra ela? Vou ter que pensar como tá minha vida agora?”. É uma das associações claras na peça a *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf : “Foi isto que eu fiz da minha vida! Isto!’ E que havia feito dela, afinal? Pensava, cosendo ali, junto a Peter”¹⁵³.

Na peça, o marido da *figura* em questão, Artur, sente um mal-estar de outro nível, que vai se revelando brutal - embora ele dissimule até que já não seja mais suportável e precise tomar uma atitude com relação a si mesmo. Assim, *deve haver....* vai, pouco a pouco, mergulhando sob as aparências, até chegar a “quando alguém se desconecta do outro, ou do mundo”¹⁵⁴. O casal de que falo é o que está separado na última cena, quando ele surge transformado. “Pois tudo que tem vida é dinâmico, e uma coisa transforma-se sempre em outra”¹⁵⁵, para lembrar Staiger.

O diretor tem uma fala que vem bem a propósito para o assunto dos *estados anímicos* das *figuras em cena* e da *evocação e disposição anímica* dos espectadores:

‘- A idéia é que haja uma *cumplicidade* muito grande entre os atores e os espectadores’ - diz Miranda (...). Não se trata de uma peça interativa. Só há um momento em que elenco e público têm uma proximidade ainda maior do que a estabelecida pelo próprio espaço: aquele em que Miwa e Gisele oferecem brigadeiros aos espectadores... Na verdade, queremos mostrar personagens¹⁵⁶ que têm *a sensação de que ainda falta algo a ser preenchido*, mas que não conseguem descobrir nem o porquê disso *nem como preencher este vazio*’ – analisa Miranda, que, nos ensaios, buscou inspiração em Clarice Lispector. - Muitas de suas personagens se dão conta deste vazio ao se depararem com o corriqueiro, com o banal. É o que acontece com os nossos personagens¹⁵⁷.

Como já observei, a cenografia *não-realista*, liberta de uma reprodução de determinada época e *lugar* tem forte potencial de suscitar / evocar no espectador emoções, pensamentos,

¹⁵³ WOOLF, *Mrs. Dalloway*, p.44.

¹⁵⁴ Jefferson Miranda, na entrevista de 15 abril 2005, numa remissão à *Imitação da rosa*, de Clarice Lispector.

¹⁵⁵ STAIGER, *op.cit.*, p. 186.

¹⁵⁶ Embora haja deixado claro em outros momentos que não se satisfaça com o termo “personagem”, aqui o diretor o utiliza, seguramente por não lhe ter ocorrido até então outro mais adequado e por ser claro ao leitor do jornal.

¹⁵⁷ Da reportagem de Roberta Oliveira. OLIVEIRA, “Há 15 anos em busca de uma cena inusitada”. In: *Jornal O Globo*, 25 julh 2004. Grifo meu.

sentimentos, associações e questões tanto quanto ela o emocione, o afete, o provoque. Falo de uma cenografia de *visualidade poética* que, inequivocamente, traduz uma intenção poética, por sua vez a expressão artística de um olhar, e desejo de um modo de ver a vida (a matéria-prima, afinal) poeticamente. Acontece que dizer apenas ‘poético’ a esta altura parece vago, insuficiente. Há que se observar melhor e ver que poesia seria essa. Lirismo? Sim, mas que lirismo? Qual é a força expressiva efetiva desse lirismo? Ela se realiza de fato? Onde sim, onde não, onde poderia se....?

Lembra-me Bachelard, em *A poética do espaço*: “Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” ¹⁵⁸. Ele diz ainda: “(...) encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se, então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo”¹⁵⁹.

O espaço cênico de *deve haver...* acena ao imaginário da casa (com uma imagem poética de casa que se ilumina de modo especial, já se verá) e as paredes de papel e madeira lembram especificamente a casa japonesa tradicional. Há uma utilização sensorial e sensual da cenografia e seus materiais (observo que voz e sussurros também participam junto aos outros elementos), a começar pelo papel e a madeira das paredes, os cantos que as paredes formam, a abertura que se descobre para o quarto por trás da parede de papel. As folhas secas que cobrem o chão (invernais? Mas guardam a memória das outras estações) dialogam com as flores frescas a cada aparição delas (e são várias) no contraste de sinais de sempre verde,

¹⁵⁸ BACHELARD, *op.cit.*, p. 145.

¹⁵⁹ Idem, p. 64.

algum calor primaveril resistindo ao inverno, ao esfriamento de relações. A cenografia tem vida. Recorro ao que diz Pina Bausch sobre a força da sensorialidade:

Terra, água, folhagem ou pedras no palco criam uma atmosfera sensível toda própria. (...) Quando se traz para dentro do teatro algo que em geral se encontra fora, faz-se apelo ao olhar. Coisas que julgamos conhecer, de repente as vemos de maneira inteiramente nova e diversa, como se pela primeira vez¹⁶⁰. Os muitos materiais que utilizamos são coisas simples, que na verdade não fazem parte do contexto. Eles (...) convidam a pessoa a contemplar de outro modo, pois possuem também um certo impacto. Ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir. (...) As cores são de extrema importância¹⁶¹.

Faz-se sensível apelo ao olhar também na escolha e no uso de certas cores, o que contribui preponderantemente a que a peça tome a feição de uma “abordagem poética do cotidiano”, como diz o crítico Sebastião Milaré sobre a CTA¹⁶². Verde-água é a cor exótica, rara, especial, que predomina no espetáculo desde o primeiro momento, com seu título escrito na parede, no figurino, em várias peças e alguns objetos, cor “meio desmaiada”, mas que exala suavidade e delicadeza. É uma cor assim ambígua, que expressa um campo semântico de estados anímicos contidos difíceis de definir.

O vermelho, por outro lado, é a cor da poltrona quase onipresente no cenário, e por isto sua intensidade pontua toda a ação cênica. Vermelho que surge em uma peça de figurino em três momentos precisos, sempre pontuando uma diferença, e em um deles mais: refiro-me a uma seqüência de um encontro sexual entre a *figura* da atriz Miwa Yanagizawa e a *figura* do ator Diogo Salles (que pode ser lida independente da *figura* que ele assume na reunião de amigos). Diogo (que vestia uma calça vermelha) vai pegar um copo d’água (fora de cena), e quem volta em seguida para dar continuidade à cena não é ele, mas o ator Otto Jr. (vestindo

¹⁶⁰ [São folhas secas em *deve haver...*, água e folhas em *e agora nada é mais uma coisa só*, a peça seguinte].

¹⁶¹ BAUSCH, Pina. “Dance, senão estamos perdidos”, In: *Folha de São Paulo, caderno Mais!* São Paulo, 27 ago. 2000, p.12.

¹⁶² MILARÉ, “A inteligente viagem do Teatro Autônomo pela poesia cênica”. *Cia Teatro Autônomo*, s/p.

uma calça azul). Este é um dos momentos, na peça, em que uma imagem sintética tem força expressiva, abrindo-se a múltiplas leituras que se somam para o espectador. Há esse *jogo* de teatralidade compondo a pesquisa de linguagem: o ator não estar necessariamente preso a uma *figura* apenas; além deste dado de liberdade, nos é oferecida a impressão de que a repetição daquela situação, para aquela mulher, é corrente, com diferentes homens (e a cada homem, várias impressões diferentes, ao mesmo tempo em que há algo de semelhante no modo como eles a afetam) – tudo isso se condensa ali, - e por falar em condensação, é ainda um dos vários instantes, que depois se somam preciosamente, em que a estrutura da peça se abre ao espectador de impressões da realidade (para as *figuras*) a uma realidade outra, realidade de sonho, compondo-se assim uma estrutura *prismática* – ou onírica - de que falarei mais adiante. Há que se notar que as cores do figurino têm, em momentos como esse, exatidão expressiva, e agem visualmente intensificando algo que já está ali ou como contraponto num afeto sensorial (lembre-se que todo detalhe salta aos olhos, dada a grande proximidade física).

A título de expor algo substancial sobre a evocação sensorial que o figurino é capaz de promover no espectador, comento a seqüência dos três momentos rápidos que abrem a peça: no primeiro momento da peça, está imediatamente em questão a intimidade, porque a atriz está apenas de combinação e o ator tem o dorso nu; o segundo momento é um *flash* de dois homens com roupas comuns do dia-a-dia; e, num terceiro momento, o casal anfitrião veste uma roupa de tom ‘antigo’, tipo anos 20: alguma estranheza isto causa ao olhar, então, por contraste com o que veio antes. São três situações completamente distintas, as três situações básicas que se desenvolverão ao longo da peça. Mais adiante, quando se desdobrar a situação do breve *flash* dos homens com figurino comum dos dias de hoje (a situação fará parte da

reunião de amigos na casa do casal anfitrião), teremos uma impressão de proximidade e mesmo de familiaridade (que a situação, as relações, e não a aparência, irão desestabilizar).

É interessante lembrar que a atividade de Jefferson Miranda como diretor esteve sempre aliada à sua atividade como figurinista, e acredito que vem deste longo percurso a elaborada proposição conceitual para o figurino em *deve haver*.... Ao longo da peça, há sugestões de três épocas através dos figurinos (anos 20, anos 70 e os dias de hoje), e sobre isso Jefferson esclarece sua formulação estética: “Utilizamos este recurso para ultrapassar a barreira do tempo e atingir as fundamentais, e, portanto, atemporais questões humanas. Do contrário, corríamos o risco de tudo parecer referente tão-somente a uma determinada época e/ou a uma dada personagem”¹⁶³.

Há ainda de fundamental, na composição desse espaço poético da peça, a escolha e o uso dos objetos: poltrona vermelha, cadeira de madeira (para que as figuras possam sentar-se e que sejam lugares com uma marca visual), e aparador (é um objeto que serve à função de guardar pequenos outros objetos que são usados na peça, e justamente porque ele é aberto e fechado algumas vezes, chama atenção o ato de guardar. Faz-me lembrar da já citada menção de Bachelard aos armários, esses móveis que abrigam algo, bem guardado ou escondido, o que, por sua vez, associamos aos segredos). Os outros poucos objetos são, além de bandeja de prata, taças e telefone verde-água, os de cada *figura*, como a bolsa de Miwa, o colar de Gisele - objetos que vão se vinculando aos figurinos, no jogo com as cores. Pela precisão e expressão que ganham os objetos, ocorre-me José Gil, ao dizer: “se o objeto ‘fala’, é que vive com uma vida própria: exprime o seu carácter”¹⁶⁴, e a própria disposição dos objetos, na

¹⁶³ WAJNBERG, “Flashes, fragmentos, impressões”. In: *Tribuna da Imprensa*, 28 julh. 2004.

¹⁶⁴ GIL, *A imagem nua e as pequenas percepções*, p.206.

peça, destaca ou “faz nascer” afinidades entre eles e tudo o mais que compõe a grande rede de conexões estéticas.

A vinculação dos objetos aos figurinos, pelos materiais e cores, conferem complexidade a esse nível sensorial, a que se somam os estados anímicos que assumem os atores, e mesmo o tom de sua voz, além da pontuação da música. Preciso destacar que a utilização do *ikebana* (arranjo floral japonês), numa dada seqüência, vem adensar a sensorialidade no espaço de sugestão japonesa e o imaginário desperto em torno dele, também pelo fato de serem apenas duas atrizes, e uma delas (a que prepara o *ikebana*, precisamente) ter traços japoneses.

3.3. O espaço emocional

À abordagem da experiência da vida cotidiana soma-se a riqueza de formas e cores e como elas se vinculam, levando os espectadores a abrir significações a essas vinculações, pela fascinante sinestesia provocada junto à iluminação e à música (além das vozes). Tudo fala-nos que há zonas da vida (e de si mesmo) que é preciso aceitar que não entendemos, e aceitar que não se trata de entender, senão de sentir (e, afinal, é este o lugar da arte, por excelência, mais além do intelectual). “O pensamento visual se aproxima mais dos processos inconscientes que o pensamento verbal”¹⁶⁵, já dizia Freud. Tudo concorre para a criação de um *espaço emocional*.

Espaço emocional é o nome adotado por Jefferson Miranda e Flávio Graff para se referirem ao espaço cênico de um espetáculo e às possibilidades sensoriais e imaginativas que ele pode evocar; assim como a atmosfera capaz de criar, unida ao trabalho dos atores,

¹⁶⁵ FREUD, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, p.189, *apud* PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p. 232.

sempre tendo em primeiro lugar em mente o que se está propondo como relação ao espectador. Parece-me um termo excelente (que eu mesma incorporei com prazer) e de minha parte digo, com foco na proposta estética da CTA, que o *espaço emocional* é o espaço de caráter sensorial e poético que desejam criar em seus espetáculos, de que atores e espectadores se nutrem e os estimula sensorialmente, nessa sua especial relação que promove que as emoções aflorem. *Espaço emocional* é uma expressão que, a meu ver, pode guardar relação com a expressão “matéria cênica” cunhada por Tadeusz Kantor, que assim nomeou a soma da cenografia e sua “atmosfera fascinante”¹⁶⁶. Ele chamava a atenção para o fato de que, se a sala tem uma atmosfera poética e específica, a realidade criada terá essa atmosfera. E aí então a sala se transforma diante dos olhos do espectador.

Ao apresentar a proposta estética da CTA, no livro comemorativo dos 15 anos da CTA, Jefferson Miranda diz:

Queria criar narrativas sensoriais, explorando as sensações que um material específico pode suscitar. Esse propósito se aparenta, de algum modo, ao da instalação, nas artes plásticas, mas envolvendo aqui, inevitavelmente, o fator humano. A presença do ator é modificadora de tudo; a qualidade dessa presença era e continua sendo central no nosso trabalho.

O *espaço emocional* é um conceito fundamental ao *projeto estético* da companhia, para se pensar uma construção *orgânica* de *deve haver...* - por *orgânica* entenda-se que sua forma e seu conteúdo se vinculam de tal maneira que se percebe uma unidade. Evidentemente, por estar falando de teatro contemporâneo, poderia pôr em questão justamente algo que lhe é mister: a tensão / contradição entre forma e conteúdo, cada um apontando para vertentes estéticas diferentes. Aqui, porém, falo em conexão profunda entre forma e conteúdo porque ambos se unem a serviço de uma evocação anímica intensificada, numa verticalidade.

¹⁶⁶ KANTOR, *El teatro de la muerte*, p.17.

Também a noção de *cena suja* vai expressar bem a perspectiva segundo a qual me refiro a uma conexão profunda entre conteúdo conceitual e forma estética, o que ainda pode ser percebido no sentido de que a atuação dos atores e a contenção das *figuras em cena* encontram eco na própria contenção sugerida pelo espaço, e vice-versa (de modo que eu não posso dizer que um se impõe a outro, mas se entrelaçam). É segundo essa perspectiva que lembro Tarkovski, que dizia: “Uma obra de arte, em qualquer caso, supõe uma ligação orgânica entre idéia e forma”¹⁶⁷, enquanto Staiger: “A forma e o conteúdo são inseparavelmente a mesma coisa”¹⁶⁸; já Brook afirma: “Porque a forma não é um conjunto de idéias impostas à peça, é a peça iluminada, e a peça iluminada é a forma”¹⁶⁹.

Diretor e *dramaturg* desejam capturar o espectador através dos *estímulos sensoriais* mais que através de uma sedução intelectual – o que o próprio diretor expressa em seu discurso, segundo depoimento seu em abril de 2005. (Exige-se, no entanto, um trabalho do espectador atento em *deve haver...*, que é também bastante provocado intelectualmente pela complexa estrutura da peça). O conceito de *espaço emocional* abarca, portanto, a possibilidade da criação de imagens inconscientes que provocam o espectador. “Tais imagens não se limitam ao domínio visual: podem ser auditivas, tácteis, olfativas...”¹⁷⁰, digo, numa associação com José Gil. Sim, porque no espaço íntimo de *deve haver...*, qualquer detalhe ouvido, como o ruído das folhas secas pisadas, o silêncio, qualquer ruído no espaço sonoro e mesmo os cheiros em cena – das folhas, das flores, do brigadeiro são estímulos sensoriais expressivos. Como diria o mesmo José Gil: “O conjunto da ação provoca no espectador um

¹⁶⁷ TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, p.46.

¹⁶⁸ STAIGER, *op.cit.*, p. 195.

¹⁶⁹ BROOK, *O ponto de mudança*, p.21.

¹⁷⁰ GIL, *op.cit.*, p.209.

impulso para agir” – lembrando que “agir” pode ser tanto a disposição anímica de uma *escuta* apurada, como o sentir e o pensar.

Referindo-se à forma de envolver o espectador com o espaço, trazendo-o para dentro dele, o cenógrafo e *dramaturg* Flávio Graff diz: “Isso é muito *brechtiano* no sentido de trazer o espectador para aquele lugar, e assim proporcionar a ele uma forte identificação emocional. E aí, ocorrer alguma transformação no espectador, que ele saia transformado”¹⁷¹. Ora, a interpretação de Brecht que faz Flávio (porque é uma interpretação, afinal) pode soar equivocada, associando-o ao envolvimento emocional. Mas hoje está mais do que claro que dissociar Brecht da emoção e da empatia é apenas uma má interpretação do seu pensamento. Basta ler *O pequeno organon*, que Brecht escreveu em 1947, para se perceber que a sua dialética compreendia inclusive a contradição permanente entre empatia e distanciamento. Ele diz: “(...) a dialética quer dizer, antes de tudo, o entrelaçamento das contradições”¹⁷². Assim, nada mais *brechtiano* que o espectador não esquecer que está ali, no teatro, e “ter de dar-se conta de si mesmo todo o tempo”, como diz Flávio – e esse *dar-se conta de si mesmo* incluirá, certamente, o que pensa / sente diante de *deve haver...* e ao lado de mais 39 espectadores.

Pois há um trabalho a fazer com o que o espaço e a proximidade propõem fisicamente: o espaço íntimo e o lirismo levam o espectador a um estado anímico de *escuta* e atenção apuradas e isto é já modificá-lo; além disso, essas características fazem ressoar nele algumas circunstâncias semelhantes às do ator: tudo fica muito visível com a proximidade. Se algum espectador talvez mais facilmente “afetável” se descontrolasse minimamente chorando, por exemplo, chamaria enorme atenção sobre si mesmo e talvez deixasse o espaço até se

¹⁷¹ Importante concepção de Flávio, declarada em 24 nov. 2005 e reafirmada em 22 set. 2006.

¹⁷² BRECHT, “Pequeno Organon para o teatro”. In *Estudos sobre teatro*, p.374.

controlar – então ele também tende a experimentar uma atenção sobre si, uma observação sobre suas próprias pequenas atitudes porque tem a consciência de que não passa despercebido (embora não esteja em foco como os atores, claro, mas dependendo de onde esteja sentado possa ficar bastante vinculado ao olhar de um outro espectador, também).

Faz-me lembrar uma clássica colocação de Peter Brook:

O espetáculo teatral é uma seqüência de impressões: pequenos golpes, um após o outro, fragmentos de informação ou de sensações numa progressão que estimula a percepção da platéia. Uma boa peça emite muitas dessas mensagens, geralmente várias ao mesmo tempo, aglomeradas, conflitantes, sobrepondo-se umas às outras. Tudo isso excita a inteligência, os sentimentos, a memória, a imaginação¹⁷³.

Assim, o espectador é continuamente estimulado por pormenores que se conectam numa *rede* aberta a infinitas leituras, rede feita do universo de flores e folhas secas, de vento e árvore, de telefonemas e bilhetes, verde água e vermelho – que vem se oferecer (aos olhos geralmente apressados do espectador no seu corre-corre de todo-dia), para ser visto, ouvido e sentido com vagar, com delicadeza, numa fruição especial e atenta, a que se poderia chamar “hiper-realista” no sentido da força dos detalhes. Elementos que me levam a dizer que Jefferson Miranda e sua CTA fazem parte das chamadas *poéticas experimentais*, com uma particular *poética do mínimo*, nítida em *deve haver....* Penso em Zeami, que no século XVI, ao falar do espetáculo teatral, dizia: “que seu espírito [do espetáculo] seja o *fio* por meio do qual, sem que o espectador perceba, se unam seus dez mil meios de expressão”¹⁷⁴.

¹⁷³ BROOK, *O ponto de Mudança*, p.72.

¹⁷⁴ ZEAMI, *La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, 1960, pp.130-131, *apud* PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.290-291. Grifo meu.

“Um olhar poético sobre a vida”, diz Jefferson Miranda¹⁷⁵ sobre o que pretende em cena. Um teatro gerado por um querer viver poesia nas mínimas coisas, nos instantes mais efêmeros, mais prazerosos, nas aprendizagens mais íntimas, nas percepções mais repentinas, nas dúvidas, nas inquietações, nas angústias maiores e mais dolorosas, nas horas mais repetidas, mais surpreendentes, sorridentes, inesperadas.

O canto era quente? E donde vinha a luz? Como também, nesses espaços, o ser tomava contato com o silêncio?
Appia

Chego a “um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz”¹⁷⁶. São palavras de Adolphe Appia, que dizia também que a plasticidade do corpo humano, vivo e móvel, “chama a própria vida da luz”¹⁷⁷.

A iluminação vem por detrás das paredes brancas translúcidas de papel, tingindo-as de uma cor diferente conforme o momento – assim a luz invade mais ou menos calidamente o espaço, sempre de modo homogêneo. O efeito é o de *um espaço que se acende*, e é bastante responsável pelas atmosferas criadas, segundo a luz seja quente (quando todo o ambiente fica vermelho, intenso, vibrante, o que acontece em toda a primeira parte do espetáculo desde que a *figura* de Gisele Fróes - a anfitriã - toma a cena, com o marido, depois recebendo a amiga, até ficar sozinha), ou fria (a luz branca tem lugar em todos os momentos em que a *figura em cena* da atriz Miwa Yanagizawa está em evidência: nos encontros com amantes, sozinha preparando o *ikebana*, com o marido). A luz verde toma conta da cena em toda a segunda parte da peça, na reunião de amigos em casa da *figura* de Gisele (evidenciando Artur, em

¹⁷⁵ Jefferson Miranda, entrevistado em abr. 2005.

¹⁷⁶ APPIA, *op.cit*, p.40.

¹⁷⁷ Idem, p.44.

crise), e uma luz ocre permeia os *flashes* iniciais e também a casa vazia ao final da peça, quando estão apenas as *figuras* de Gisele e Adriano (Artur), o ex-casal.

O binômio “sala de papel translúcido – iluminação que vem de fora” é a associação mais importante na criação da atmosfera e da evocação lírica e nos conduz uma vez mais a Gaston Bachelard: “Estar abrigado sob uma cor é levar ao extremo (...) a tranquilidade de habitar. Também a sombra é uma habitação”¹⁷⁸. “O ninho é precário e no entanto desencadeia [evoca] em nós um devaneio de segurança”¹⁷⁹, de certa forma. Esta nossa sala-casa, porém, dará lugar a intranquilidades várias, sob diferentes luzes. A cenografia da casa que se acende por fora, porque sofisticada não é nada precária, mas chega a desencadear uma sensação de fragilidade, de insegurança, de vazio. Há uma ambigüidade permanente pairando sobre a peça, um *jogo* de tensão entre segurança/insegurança, privacidade/ausência de privacidade, íntimo/público, parede/de papel.

“O cenário é como uma caixa. A iluminação é feita de fora. Ficamos *dentro da casa com o público*, mas não é teatro interativo, de interferência direta do público. Não ignoramos os espectadores, aprendemos a *conviver* com eles”¹⁸⁰, conta a atriz Gisele Fróes. É importante marcar essa diferença entre uma cumplicidade que se quisesse impor com uma relação mais direta com o público (apelando a uma interação ou de modo mais sutil) e o que ocorre, de fato: uma relação de presenças *convivendo*, mas com uma cumplicidade do silêncio e sem olhares diretos ao público. Lembro que há uma relação direta de recepção falando-lhes num primeiro momento, como já esclarecido, e apenas um contato direto breve e pontual no “momento do brigadeiro”.

¹⁷⁸ BACHELARD, *op.cit.*, p.143.

¹⁷⁹ *Idem.*, p.115.

¹⁸⁰ CALDAS, *op.cit.*

Mas “a casa vivida não é uma caixa inerte”, como diria ainda Bachelard, pois há uma tensão estética sendo a caixa fechada, porém aberta pela luz, e pela verticalidade móvel. É um espaço vívido, repleto de estímulos e feito do rito de encontro entre atores e espectadores (tendo em vista a relação dialética de que já falei antes).

Reafirmo que o espaço é pequenino, íntimo, de câmara, e o espectador se sente incluído em sua circularidade, dominado pelas sonoridades, pelas cores e luzes. Sua imaginação é excitada pela iluminação, inclusive, muitíssimo importante na atmosfera, que vem se juntar a um mínimo de mobiliário e acessórios num *palco vazio*¹⁸¹ - o que nos mantém junto a Bachelard, que diz que quanto mais simples é a casa, mais ela trabalha minha imaginação de habitante, até que, “em sua atividade própria, a imaginação torna estranho o familiar”¹⁸². A observação do espectador se dá nesta distância tão curta que lhe faz ficar numa posição de *voyeurista*, como um *convidado* com um olhar transversal sobre uma peça cujo afeto será sobretudo sensorial, mais que intelectual.

Ao som de violino e violoncelo, a música de *deve haver...*¹⁸³ foi composta especialmente para a peça e soa mesmo como um elemento *orgânico* desta (note-se que foi criada por um músico que é também o assistente de direção, e que esteve, portanto, acompanhando todo o processo de criação). O elemento musical surge em momentos breves, pontuais, marcando uma ondulação de intensidade e de ritmo e modificando algo na vida em cena, que parece se suspender. Abre a possibilidade de uma impressão nova, qualitativamente distinta aos demais estímulos sensoriais, às vezes me parecendo reforçar

¹⁸¹ O uso da expressão “palco vazio” me remete a “o espaço vazio”, elaborada em livro por Peter Brook. Sobre este assunto, há a dissertação de Larissa Elias intitulada *O vazio de Peter Brook: ausência e plenitude*. UniRio, 2004.

¹⁸² BACHELARD, *op.cit.*, p.143.

¹⁸³ Música executada respectivamente pelos músicos Renata Neves e Eleonora Fortunato.

uma impressão emocional da cena (por exemplo, marcando sutilmente um instante para uma ou mais *figuras em cena*, um eco delicado ressoando, como no momento do encontro das duas amigas que há anos não se viam), outras vezes me parecendo transmitir um tom irônico – tom que a cada espectador soará diferente. O importante é justamente que a música atua com poder sugestivo, mas sem dirigir os sentimentos ou sensações do espectador, de acordo com a convicção estética do diretor.

Há um momento ímpar de expressividade sonora, que merece ser destacado: o *espaço cênico sonoro* que se cria na cena da atriz Miwa Yanagizawa preparando o *ikebana*, enquanto ela está em silêncio. Há sons em *off*, que o espectador associa ao estado interior da *figura em cena*, com o que se sugere passar dentro dela de ruído e vazio. Há o som de crianças brincando ao longe, que compõe uma “ausência”, pois remete a uma alegria, em contraste com sua solidão que tem um tom menor porque já sabemos que está enferma. Ela, que tem traços orientais, insinua, com discrição e silêncio quando sozinha – e em companhia da amiga também; esta impressão se transforma quando está em situação de encontros sexuais e surge desinibida (sem jamais estar vulgar). Algo que associo a uma *polidez oriental* (a que Barthes se refere em *Como viver junto*). Há também em dado momento o som da sirene de uma ambulância que relaciono a uma urgência interior sua que parece existir sob essa discrição. As cenas vão se construindo assim, dando a perceber os afetos das *figuras* de modo sugerido, difícil de ser nomeado.

Há um recurso sonoro de importância enorme à dramaturgia da peça: o uso do gravador, com a voz em *off* da *figura em cena* do marido. Em alguns momentos diferentes, ele traz à cena o gravador, e é através dele que sabemos algo mais do seu discurso interior que ele não consegue expressar de outro modo, sendo um recurso que (porque marca a

ruptura a outro registro cênico, como se fôra a “mão do diretor” em ação), ao mesmo tempo, vem quebrar com algo do lirismo (apesar de ainda corresponder a ele).

A música e mais esses outros recursos sonoros compõem, em suas breves porém expressivas inserções, um tom que reforça o lirismo da cena, embora valha mais dizer que é um tom rico em sugestões e força poética e aberto a infinitos modos de se ouvir, de acordo com cada espectador.

3.4. A casa interna

O espaço íntimo suscita também a sua disponibilidade de acolher e ser acolhido. Como bem disse o crítico Daniel Wajnberg, “*deve haver algum sentido em mim que basta evoca a casa interna de cada um (...)*”¹⁸⁴. Como a casa é o espaço da intimidade cotidiana onde se desenvolve toda a ação da peça, ela e seus devaneios me são fundamentais. Mas esta casa, um espaço íntimo cujas paredes são feitas de pergaminho e tiras de madeira, lembra uma casa japonesa tradicional, estabelecendo sugestivo “ar asiático”. Movida por essa sugestão, encontrei em *Como se vive em uma casa japonesa*, de Bruno Munari¹⁸⁵, uma fonte preciosa para me referir com precisão a esse imaginário da casa japonesa tradicional e o que ele evoca na peça.

Da mesma forma, as referências que tenho feito a Bachelard se dão pela sugestão, no *espaço emocional* de grande força evocativa, da reinvenção constante que dá prazer

¹⁸⁴ WAJNBURG, “Tocando no impalpável”. In: Revista *Ensaio*, julh. 2004. Os grifos são meus. Já enfatizei o quanto a utilização de estímulos sensoriais na evocação dessa ‘casa interna’ (lírica) é um aspecto bastante importante na *evocação anímica*.

¹⁸⁵ MUNARI, “Como viver en una casa japonesa tradicional”. In: *El arte como oficio*, pp.82-85.

empreender às coisas do cotidiano na intimidade da casa (para o que a especial iluminação é o grande instrumento na peça). Bachelard aborda “a poética da casa”, segundo um vasto repertório de associações sobre imagens de intimidade. Dedica-se aos “espaços de intimidade”, aos valores do espaço habitado. Todo “espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. Vale esta sua pergunta: “Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem, por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objetiva?”. Vai dizendo-nos que “as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas”¹⁸⁶.

As relações do *espaço emocional* de *deve haver...* com uma casa japonesa tradicional existem desde o primeiro momento de entrada no espaço, pois em uma casa japonesa tradicional não se entra repentinamente, como fazemos em uma típica casa ocidental, em que muitas vezes se entra da rua à casa, diretamente, sem nenhum tipo de intermediação do espaço público ao íntimo. Entrar em uma casa japonesa tradicional é bem diferente: a entrada não é jamais repentina, abrupta. Há uma transição, uma passagem de um ambiente (território) a outro, muito discreta, que dota de delicadeza essa mudança. Um espaço pequeno, que separa a rua da entrada da casa, de por exemplo, 2 x 2 metros é suficiente para criar essa separação cuja importância é mais anímica (psíquica) que física¹⁸⁷. Ocorre-me que este espaço de transição entre dentro e fora do espaço da casa tem relação com o *espaço iniciático* de entrada no espaço da casa propriamente dito¹⁸⁸.

O teto baixo, típico das casas japonesas, está em *deve haver...*, e a suavidade de seu chão, repleto de folhas secas, é de uma tal leveza, que suaviza os passos, produzindo um

¹⁸⁶ BACHELARD, *op. cit.*, p.20.

¹⁸⁷ Atravessando-se esse espaço, se caminha sobre um piso sempre distinto ao da rua. Munari exemplifica dizendo que se a rua é de asfalto, o chão ali será de pedras irregulares.

¹⁸⁸ Lembro que me parece muito significativo e poderoso fazer uso de uma passagem assim no teatro, já o primeiro elemento marcante de uma *evocação* (e disponibilização) *anímica* no espectador.

barulhinho suave e ‘da natureza’ que, de certa forma, se compara à discrição dos passos sobre os *tatames* das casas japonesas, onde não se deve pisar de sapatos sob hipótese alguma. O uso das folhas secas acena, fatalmente, para um sentido de problematização temporal, em meio às flores frescas e ao *ikebana* que também estão presentes dialogando entre si na peça. As folhas são secas na passagem do outono ao inverno, vermelhas escuras e amarelas no outono, quando vão caindo, verdes na primavera e no verão: possibilidades de significações abrem-se ao espectador, e associações metafóricas com o passado e com a memória. Devo notar que a interação dos atores com as folhas secas marca bem o que caracteriza o *espaço emocional*: cada um deles, em algum momento de intimidade, as tocam, ou as retêm na mão, relacionam-se com elas - e essa relação *poética* produz uma tensão estética entre o ator e o espaço (de uma qualidade absolutamente diversa de um espaço dito realista, por exemplo) – e que se estende à experiência do espectador.

Numa casa japonesa tradicional, há pedrinhas na entrada, papel de arroz e tiras de madeira nas paredes, além de bambu. Os materiais para a construção da casa se usam em estado natural e segundo uma lógica da natureza¹⁸⁹. Na peça, como há papel de arroz, tiras de madeira, folhas secas (além das flores frescas e do *ikebana*), a natureza se faz bastante presente com sua potência sensorial.

A cor do ambiente de uma casa japonesa é neutro, seguindo matizes da natureza: do verde oliva das folhas ao castanho da madeira e aos tons de terra e o tom do prado seco – e também por esse caminho associativo chegamos às folhas secas. Nos ambientes tão neutros da casa japonesa, a presença da pessoa e as cores que acaso ela imprima em suas roupas se destacam. A luz na casa japonesa tradicional é uma luz constantemente suave, o que, em *deve*

¹⁸⁹ Munari esclarece que, inclusive, a escolha da madeira para as tiras das paredes leva em conta o dorso e o ventre da árvore, conferindo um sentido humanizador à natureza (dados que associo a este *espaço emocional*).

haver..., é proporcionado pelo *back-light* (e pelo abajur presente no primeiro momento da peça): a luz homogênea, seja ela de que cor for, faz com que se destaquem as cores presentes sejam em peças de figurino, flores ou objetos, ganhando atenção os detalhes e a precisão tonal.

Há um dado interessantíssimo na casa japonesa: sua versatilidade e sentido de economia, pois a sala se converte em quarto, e também isto explica a neutralidade e a limpeza onipresente. Da mesma forma, o espaço cenográfico da peça não é “definido” nem determinado por qualquer excesso de informações visuais – ao contrário, é múltiplo de possibilidades, e com o mesmo senso de economia e o mínimo de objetos que a idéia da casa japonesa. Não há nenhuma complicação material no espaço, impera o sentido de síntese visual e simplicidade (mas neste caso, muito trabalho exige a cenografia para se chegar a isto – só para montá-la são necessárias 48 horas)¹⁹⁰.

Não se pode apoiar nas paredes de uma casa de madeira e papel, e são materiais onde qualquer sujeira é vista com facilidade. Não há privacidade, ouve-se facilmente o que se passa ao lado, e por isso a descrição e a contenção são inerentes à *polidez oriental (asiática)*. Há um sentido de ordenação e limpeza e ausência de qualquer atitude abrupta e descontrole, o que se confunde com o tom das *figuras* na peça. A relação factível com o tom de “contenção” asiática a que a atuação dos atores pode remeter, além de certas diferenças sutis entre atitudes de uma sensibilidade mais japonesa, servem muito bem à peça e lhe imprimem coerência estética¹⁹¹. As *figuras em cena*, ainda quando num turbilhão interior intenso, mantêm uma contenção de comportamento. Associo essa contenção, coerente à atmosfera que se cria, à *polidez oriental* comentada por Barthes em *Como viver junto* (que é peculiar e

¹⁹⁰ [dado retirado das informações sobre a peça no site da companhia].

¹⁹¹ Um trabalho que envolve as *pequenas percepções*, abordadas no próximo capítulo.

bem diferente da *convencional polidez ocidental* – diferença de que bem fala Yoshi Oida em *O ator errante*).

Munari esclarece que na casa japonesa tradicional há um nicho especial, um cantinho onde mais se costuma ficar, onde há algo de madeira envelhecida que conecta as *figuras* com o passado. É aí onde se põe um *ikebana* (arranjo floral preparado com arte). Eis que, no espaço cenográfico da peça, o *ikebana* que a atriz de ascendência japonesa prepara fica sobre o aparador num nicho que é o acesso dos espectadores à sala, justo em frente às portas que separam-na do *espaço iniciático*. Ganha um sentido especial, porque o arranjo floral é feito tomando-se um bom tempo (de fato, o preparo de um *ikebana* pode levar dias). Como afirma Chiang Sing:

Diz um antigo provérbio budista que ‘os arranjos de flores são o espelho da alma’. (...) Uma composição floral não é apenas um trabalho manual. Muito mais que isso, *é um poema que reflete os sentimentos íntimos da pessoa*. Mas além de poesia, a arte floral é também uma profunda filosofia de vida. Filosofia que exprime beleza, delicadeza, sensibilidade. Por isso os japoneses a denominaram ‘o caminho das flores’¹⁹².

Há uma cena que me interessa comentar, que se passa num momento em que o aparador foi tirado de frente das portas. É uma “cena espelhada” das duas atrizes da peça, que vem em seguida à cena em que a atriz Gisele Fróes desabafa num fluxo ininterrupto de pensamento às vezes balbuciado sobre a sua insatisfação com a vida, e antes que Miwa tenha ela também sua cena sozinha. Na transição à cena que ora me interessa, Gisele abre as duas portas de entrada do espaço, e folhas secas vão caindo do alto, de fora, e vêm entrando com um vento para dentro de casa. A música fica mais alta, vê-se Miwa com o *ikebana* nas mãos, e Gisele com o vaso de flores frescas, equidistantes. Ambas olham ao mesmo tempo para as portas abertas, de onde vêm as folhas com o vento. Caminha uma até a poltrona vermelha, a

¹⁹² SING, *Ikebana*. Grifo meu.

outra até a cadeira, ao mesmo tempo. Deixam os respectivos arranjos de flores que seguravam e vão, lado a lado, com agilidade, cada qual sozinha em sua metade do espaço (não há qualquer relação entre elas, são como espelho uma da outra) fechar as portas (que fazem as vezes de janela, ou de porta de casa). Um momento significativo em que as duas atrizes tomam a cena, uma refletindo-se na outra, e vem cuidar cada qual de uma porta (a da própria “casa”), duas vidas em duas épocas (e/ou na mesma época) que de algum modo se conectam, convergem naquele espaço cênico. É um momento especial de como se relacionam com o espaço, em silêncio e pela sensorialidade poética que emana de seus gestos espelhados, - essas duas “metades” que se espelham em poesia, ao tocar as flores, ao estancar o movimento, depois ao correr e ao fechar as portas.

A sensação, no espectador, é de que as flores, e todas as pequenas coisas que estão em cena fossem investidas de afeto e significação pelas próprias *figuras em cena*. Há ainda, pela suspensão do tempo que se produz, a sensação de que ali se constrói um espaço de memória, de metáfora, de sonho. A cena lembra-me Bachelard: “os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças”¹⁹³.

“A flor é o sonho lírico dos caules”
Chiang Sing¹⁹⁴

O silêncio desta cena marca uma passagem do tempo, tempo distendido, com uma delicadeza que associo a um determinado *feeling* japonês. É um ótimo exemplo de evocação do silêncio interior de cada espectador (desafiado por seus ruídos internos, medos, fugas),

¹⁹³ BACHELARD, *op.cit.*, p.68.

¹⁹⁴ SING, *op.cit.*, p.31.

nesse espaço íntimo que evoca o refúgio, mas de modo que o espectador, por outro lado, não está fechado sobre si mesmo. Ele tem seus sentidos bem despertos pelos estímulos que recebe, a vista excitada e a escuta apurada e atenta.

Nesta cena “espelhada” das duas atrizes (as únicas da peça), vejo produzir-se, ainda, uma metáfora de diferenças / semelhanças entre duas pessoas, tomando em conta a expressividade da diferença visual entre a atriz de traços asiáticos e a outra, de traços ocidentais. São leituras e mais leituras a partir da obra de arte, inesgotável.

Capítulo III

A CENA. O ATOR. O PROCESSO DE CRIAÇÃO.

4.1. A *cena suja*

A questão do *olhar sobre o outro* é elaborada conceitualmente em *deve haver...* de forma que as ações ocorrem entre os espectadores, inclusive ações simultâneas, sendo que nenhum destes pode ver nem ouvir tudo o que acontece. Explico melhor: o espectador deseja acompanhar todas as *figuras em cena*, mas é a própria proposta da direção que compreende que isto não ocorra. Onde quer que ele esteja sentado, nessa geografia-sala-casa cuidadosa e processualmente elaborada, em um desses 40 possíveis lugares, há cenas que ele não vê e/ou não ouve (principalmente as cenas que ocorrem durante a reunião de amigos, simultaneamente e espalhadas pelo espaço, os atores em duos ou trios em conversas paralelas). O espectador é levado a uma sensação de impossibilidade ou limitação que vem marcar que estamos todos submetidos a limitações, sejam internas, sejam externas.

Esta realidade física e conceitual compreende um dos três pilares da proposta estética atual da CTA: a *cena suja* (os outros dois são, justamente, a percepção do *espectador* como *criador*, e a noção de *atuação transparente (ou porosa)* - que tratarei no tópico seguinte). Tal como em qualquer momento da vida, o espectador (assim como as *figuras em cena*) está na situação de apreender apenas impressões do que ocorre à sua volta, não lhe sendo favorável nenhuma rigidez do *olhar*. O que ele pode saber do outro, no mais, é aquilo que o outro diz (com palavras ou em ato), segundo se esteja ou não numa relação de confiança (o que nem sempre é tão simples assegurar). A *cena suja* abarca, indo por esta direção, a proposta de descentralizar do olhar, e refiro-me à atitude do olhar (sobre o outro), para além da idéia física de olhar - embora a proposição ao espectador se faça a partir da criação, pela direção, de limitações que são físicas, com as quais o espectador se depara (mesmo que tenhamos o olhar extremamente ágil e o ouvido e a atenção aguçada, escapam-nos coisas todo o tempo,

como na vida). Provoca-se, portanto, uma experiência estética que parte de algo muito concreto para então ganhar significações.

Com a *cena suja*, o diretor não determina, enquadra ou define um foco único para o qual dirige o olhar do espectador, como se dá costumeiramente, por convenção, no teatro. Uma marca diferencial na relação que a CTA propõe ao espectador, portanto, é o fato de que a direção não determina nem lhe impõe para onde olhar nem quando deve perceber isto ou aquilo¹⁹⁵. Ao contrário, o espectador está em posição de, a todo momento, escolher a quem (e o que) percebe segundo seu interesse e seu afeto, e dar-se conta de como pode ser surpreendido (pelos próprios atores), segundo essa disponibilidade (e quando ocorrem as cenas simultâneas, a necessidade de escolhas se intensifica). Tanto nas cenas simultâneas quanto na experiência de ver uma cena repetir-se (disto falarei mais adiante), provoca-se o espectador quanto ao que / como ouve (além do que vê), com o qual se chama atenção muito mais para o que ele *percebe* na *figuras em cena* do que propriamente o que ele compreende de todas as informações que lhe chegam do que *ouve*.

Ninguém quer lhe dizer que esta ou aquela é “a verdade” ou “a melhor perspectiva”, e neste sentido é a individualidade de cada um que está sendo respeitada de modo direto, no ato da experiência do teatro. Embora a contemporaneidade desta forma de se relacionar com o espectador, não é com tanta frequência como se gostaria que se comprova seu manejo pela direção (falo de direções experimentais, evidentemente). Uma perspectiva de certo modo herdeira do teatro de Pirandello¹⁹⁶, extremamente provocador ao celebrar a inexistência de

¹⁹⁵ No espetáculo seguinte da CTA, *e agora nada é mais uma coisa só*, essa proposta se radicaliza de tal modo que o espaço se divide em vários ambientes e os espectadores têm liberdade de mover-se e colocar-se como bem queiram, mais ou menos acercados à cena, de pé ou sentados.

¹⁹⁶ A referência à Pirandello se faz ainda mais oportuna por sabê-lo muito caro ao diretor Jefferson Miranda.

qualquer verdade absoluta e evidenciar o senso comum, em *Assim é, se lhe parece*: “-Querem uma verdade, não importa qual, desde que seja categórica”.

O espectador é provocado, como se lhe perguntassem: se o teatro é dinâmico como a vida, então por que, estando no teatro, observando e compartilhando a vida alheia, afinal, você teria a sensação de que nada te escapa? Só porque é teatro? Faz parte do *jogo* que o espectador-criador sofra uma *perda*; não deve saber de absolutamente tudo o que ali ocorre, e capta fragmentos, como na vida. O que, por sua vez, implica uma exigência que se faz ao espectador: de captar (à sua maneira) algo desse *não-dado* (enquanto deve lidar com só ser possível captar fragmentos), embora fique clara a sugestão de negociar seu querer saber de tudo (até porque é impossível). Daniel Wajnberg comenta:

Não se trata de uma limitação opressora e sim de uma libertadora percepção de que não parece haver acesso possível à região oculta de cada pessoa. *A intimidade sobrevive*, com os espectadores vivenciando a quebra das tradicionais barreiras entre palco e platéia e entre atuação e vida. Mas segredos são segredos¹⁹⁷.

Jefferson Miranda diz que a elaboração do conceito de *cena suja* de modo consciente artisticamente remonta à volta ao trabalho em companhia, com o espetáculo *uma coisa que não tem nome...* (o mesmo se deu em relação aos conceitos do espectador como criador e de *atuação porosa*). Mas o fato é que todo o pensamento que abarca estes conceitos vinha sendo exercitado e re-elaborado há tempos, até se constituir como uma marca ideológica e visão de mundo própria ao experimentalismo da CTA.

Em *Minh'Alma é Imortal* (1994), as dez *figuras em cena* (chamadas à época de *criaturas*) entregavam-se a pulsações de sonhos, agonias, êxtases, “numa repetição compulsiva, em dois palcos contíguos separados por uma parede, onde há uma janela. É

¹⁹⁷ WAJNBERG, “Tocando no impalpável”. In: *Revista Ensaio*, julh. 2004. Grifo meu, para destacar que a questão da intimidade, assim como os segredos, permeiam a peça, seja temática, conceitual ou esteticamente.

através desta que o público, igualmente dividido em dois grupos, pode assistir, por vezes, ao que ocorre do outro lado da parede cada qual voltado a uma platéia”¹⁹⁸. No final da peça, desaparecia a parede divisória, tornando uno o espaço.

Cito o depoimento de Jefferson:

Foi o espetáculo que apresentou o primeiro ponto de afirmação positivo da companhia. Entre os estímulos temáticos para a criação do trabalho, (...) Outro tema que se insinuou foi o da repetição: ‘por que, afinal, nos repetimos tanto?’. (...) Daí adveio o tema: independente do lugar onde você esteja, a vida é sempre a mesma; existe algo que é mais imperativo que nossas supostas diferenças de personalidade, de ofício ou função, de condição, de pontos de vista, de vontades, a vida é cruel e varre tudo para debaixo do tapete¹⁹⁹.

É com *Minh’Alma...* que o desejo de uma relação original entre atores e espectadores começa a surgir com força. E a elaboração desse espaço cênico se baseia na necessidade de expressar fisicamente, através do espaço, um pensamento: “independente do lugar onde você esteja, a vida é sempre a mesma”. É a origem deste conceito que Jefferson Miranda chama de *a cena suja* – uma cena onde, tal qual na vida mesma, seja impossível ao espectador ouvir/ver tudo o que se passa em cena. Assim acontece em *deve haver...*, embora neste caso se suponha ao princípio que tudo vai ser visto/ouvido. A *cena suja* traz para a experiência estética do espectador a sensorialidade unida a essa percepção das impressões, que nunca pode alcançar uma totalidade, onde quer que se esteja, em lugar de orientar sua percepção para uma ilusória certeza. Aguça a relatividade do olhar sobre o outro e sobre tudo que nos é desconhecido e que sempre depende de circunstâncias, de perspectivas e das características de cada um.

Em *Um Bando chamado Desejo*, por sua vez (a peça que antecedeu *deve haver...*), havia um “desdobramento da idéia cenográfica de *Minh’Alma é Imortal*”. Segundo Sebastião

¹⁹⁸ CIA TEATRO AUTÔNOMO, Texto sobre a peça, no site da companhia: www.ciateatroautonomo.com.br

¹⁹⁹ MIRANDA, “Texto a partir de entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda”. In: *Cia Teatro Autônomo*, s/p.

Milaré, a companhia relata que “numa arena seccionada, a cada fatia de público ao redor do palco era apresentada uma cena diversa, através de grandes janelas que encerravam o espaço, sugerindo tanto uma vitrine laboratorial quanto um palco de *peep-show*”²⁰⁰. Cada espectador, portanto, assistia somente a fragmentos.

O que me parece mais interessante artisticamente com a concepção da *cena suja* é provocar no espectador algo que vai na contra-mão do apelo vulgar e convencional a que ele escolha “o que quer ver, ouvir e pensar com base exclusiva no que já vê, ouve e pensa”²⁰¹, como critica o escritor Bernardo Carvalho ao falar da arte que está afastada do sentido de experimentalismo. A CTA, ao contrário, *joga* com isso, problematizando o que se vê, ouve e pensa. Uma provocação para sair de um olhar conhecido e ir rumo ao desconhecido, que compreende uma busca estética conseqüente para a companhia. E que continuará a ser elaborada, certamente, e já o foi, no espetáculo que veio após *deve haver...*, chamado *e agora nada é mais uma coisa só*, manifesto, por exemplo, em uma fala do diretor à época da estréia deste: “Coloco em cena pessoas [*figuras*] que estão se percebendo. Lido, portanto, com a questão do rebatimento especular do olhar. É como se você voltasse a olhar para a pessoa, de uma forma não habitual, e descobrisse algo que, até então, não tinha percebido”²⁰².

Vejo-o como uma oportunidade de “distorcer” a imagem mais além da aparência, mas devolver a imagem distorcida e que seja, assim, um novo registro de aparência para quem a observa, com um olhar a ser permanentemente renovado. Associo isto a uma questão que, percebo, se dá a ver em *deve haver...*: a suspeita de que um fato (ou um estado, uma situação)

²⁰⁰ MILARÉ, “A inteligente viagem do Teatro Autônomo pela poesia cênica”. In: *Cia Teatro Autônomo*, s/p.

²⁰¹ CARVALHO, *O mundo fora dos eixos*, p.24 (em crítica a *supostas* artes). Quando penso em um espectador avesso ao risco, me refiro aos que querem controlar a própria experiência de espectadores e de algum modo se recusam a ser surpreendidos pelo desconhecido, ao entrar num teatro.

²⁰² WAJNBERG, “A complexidade do simples”. In: *Tribuna da Imprensa*, 15 nov. 05.

é familiar e reconhecido, mas que ao mesmo tempo pode ter algo de estranho, deve flutuar e desaparecer continuamente na cena. Faz-se necessário um ritmo de *emergência e ocultamento*, de *exposição e segredo* no desenvolvimento da cena, linhas de flutuação do imaginário, o que acontece nitidamente com os enfoques alternados de dois grupos em conversas paralelas, nas cenas simultâneas. Para que exista olhar interessado é necessário que algo se vele, mas imediatamente se desvele diante de nossos olhos e resulte surpreendente / estranho. Como diz Jean-Pierre Ryngaert, “O teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido”²⁰³.

4.2. Da estrutura onírica

Não por acaso o crítico Sebastião Milaré assim inicia a sua crítica a *deve haver algum sentido em mim que basta*: “O novo espetáculo do Teatro Autônomo, *deve haver algum sentido em mim que basta*, lembra-me Tarkovski, na função árdua e delicada de esculpir o tempo, vendo-o fluir em um nunca acabar de acontecimentos fortuitos, que moldam os dias e consomem a vida”²⁰⁴. Milaré evoca a bela imagem que Tarkovski usa em seu livro *Esculpir o tempo*, ao dizer que o trabalho do diretor é como esculpir o tempo, enquanto lembra Kleist, que dizia que o trabalho do ator é como esculpir a neve.

²⁰³ RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, p.5.

²⁰⁴ MILARÉ, “Um espetáculo belo e vigoroso”, www.ciateatroautonomo.com.br.

A referência à obra do cineasta russo Andrei Tarkovski me vale então como fio da meada para algumas primeiras e breves associações com o cinema²⁰⁵, a começar pelo que pode provocar o intimismo da grande proximidade física entre atores e espectadores (os *close-up* nos colocam em um íntimo face a face com as *figuras em cena*, e editamos, cada qual, nossa própria peça, a partir do nosso olhar), embora o magnetismo das presenças vivas dos atores e espectadores em contato sejam, evidentemente, a diferença fundamental em relação ao cinema, claro. Sinto o tom de atuação dos atores, na peça, como contido e sutil, e por isso o associo à contenção e à sutileza trabalhadas amiúde no cinema, incluindo momentos da filmografia do cineasta russo - que conta ainda com uma presença forte da natureza (o que se vê, também na peça, no uso de materiais sensoriais como as folhas secas e as flores). Como nos seus filmes, também o tempo que prevalece nas cenas é um tempo “dilatado” e delicado que faz o olhar do espectador se demorar em detalhes, e a montagem das cenas tem um caráter transbordantemente poético.

Numa certa perspectiva, em *deve haver...* somos, como no cinema, espectadores-*voyeurs*, mas que recebem estímulos sensoriais dos atores e do ambiente, das cores, da música, da luz (assim como os atores se nutrem deles também), *voyeurs* no sentido de que a peça tem, por seu intimismo, uma qualidade que faz fantasiar que a ação transcorreria mesmo se não houvesse ninguém ali na platéia; noutra perspectiva, faz-se um pacto de cumplicidade silenciosa conosco, que somos os convidados daquela casa, fundamentais para que ocorra o fenômeno do teatro. Nossas puras presenças, pela delicadeza da proximidade, vêm a constituir fortes estímulos sensoriais aos atores.

²⁰⁵ Refiro-me a todo o *cinema*, evidentemente, que preza visivelmente pela sutileza do trabalho de atuação dos atores; as referências são inúmeras e cabem à obra de muitos cineastas de vários estilos. Interessa-me aqui ter em mente este *sentido* de sutileza, e não aprofundar-me nas referências, o que me faria desviar do meu propósito.

Bem, o que me interessa realmente, ao travar essa referência à arte do cinema, é chegar a abordar o uso da montagem – meio de estruturação do espaço e do tempo e, portanto, um importantíssimo recurso expressivo de construção artística - na cena e na dramaturgia da peça²⁰⁶. A linguagem cinematográfica, desde sempre, influencia inevitavelmente e dialoga intensamente com as possibilidades do teatro (basta lembrar os diferentes experimentos de Eisenstein, Meyerhold e Brecht). A cena e a dramaturgia contemporâneas, em confronto com o cinema, redefinem seus elementos estruturais e suas fronteiras em relação a outros objetos artísticos, sendo que os recursos cinematográficos, há tempos, invadiram a cena teatral para serem manejados na construção de uma linguagem, a começar pela justaposição de imagens, idéias, situações com os recursos de montagem – que abarcam o uso da repetição. Trabalha-se, em *deve haver...*, portanto, com processos de composição semelhantes aos da estética cinematográfica: fragmentação, eventual repetição de uma seqüência, elipse narrativa, enquanto os efeitos de close e focalização estão intrinsecamente ligados ao olhar do espectador.

Já me referi em outro momento ao fato de que *deve haver...* tem inspiração confessa em Clarice Lispector (principalmente em seu conto *A imitação da rosa*) e em Virgínia Woolf. Pois antes de adentrar o campo da montagem das cenas na peça, não posso deixar de apontar essas fortes relações e também aquelas com o filme *As Horas*, de Stephen Daldry (2002) (a partir do livro de Michael Cunningham)²⁰⁷ – que, por sua vez, se nutre da figura de Virgínia Woolf e de sua obra, em especial seu livro *Mrs. Dalloway*. Acredito que

²⁰⁶ Não me proponho, porém, a estabelecer um estudo sobre o uso da montagem no cinema, apenas interessa-me o conceito, e assim chegar a falar em “estrutura onírica”. Estender-me em relações concretas com o cinema requereria uma abordagem que fugiria ao recorte do que aqui pretendo.

²⁰⁷ Em outra oportunidade, seria interessante desenvolver um estudo de relações com as referências literárias e cinematográficas presentes na peça, que compõem um universo de que a obra se nutre.

a riqueza da peça (construída a partir de improvisações) deve um bocado à escolha de referências literárias e cinematográficas precisas.

A peça tem características que remetem à literatura de Woolf: “sua preocupação com simultaneidades, variações de momentos do dia, superfícies expostas, pontos de vista”²⁰⁸, como esclarece Flora Süssekind em suas notas a respeito da escritora – além de outros aspectos fundamentais de sua escrita: a “multiplicação de versões” e a concentração no “detalhe miúdo” e nos processos de interiorização (do qual *Mrs. Dalloway* é um excelente exemplo), que estão igualmente presentes nas *figuras em cena* – aliás, como não poderia deixar de ser, segundo a proposta de teatro intimista tal e como se esclarece em *deve haver...*

Flora Süssekind chama atenção, ainda, para a tematização do tempo nas obras de Woolf. Tematização que se dá, em *deve haver...*, de modo bastante expressivo, considerando que as *figuras em cena* experimentam o tempo de maneiras muito diferentes, o que aparece, por vezes, nos próprios diálogos. Sobretudo quando o diálogo é do tipo *lacunar*, isto é, evidenciando momentos em que as *figuras* se ouvem só até certo ponto, não dialogam com disponibilidade e abertura, estando cada uma voltada para diferentes questões. Exemplos são a primeira cena do casal anfitrião, esperando pela amiga dela; a cena do anfitrião necessitando expressar sua angústia para o amigo, e a cena em que o rapaz levado pelo amigo fala ininterruptamente com o anfitrião, e se excede, enquanto o outro está visivelmente atordoado e a outro tempo.

A estrutura nuclear da peça, em três épocas distintas (tendo como foco uma mulher nos anos 20, outra mulher nos anos 70, e um homem nos dias de hoje), guardam uma clara relação com o filme *As Horas*, assim como há citações textuais a *Mrs. Dalloway* e ao

²⁰⁸ SÜSSEKIND, “A ficção como inventário do tempo”. In: *A voz e a série*, p.111.

próprio filme, como por exemplo o momento em que a amiga que faz a visita à anfitriã revela que lhe apareceu um tumor e que vai ser internada para tratar-se. A influência do filme e do livro se fazem nítidas em vários momentos, para citar ainda alguns: o fato de os ramos de flores serem um elemento cênico bastante expressivo poeticamente e muitas vezes utilizado, estímulo concreto de afeto do espectador; a própria situação da anfitriã (a *figura em cena* de Gisele Fróes) dar a ver que não está bem, assim como *Mrs. Dalloway* e a anfitriã do filme, perguntando-se a mesma “pergunta chave”: “Por que está tudo dando errado?”; o beijo na boca entre as amigas (que aparece também entre Artur (Adriano) e o amigo de Hugo (Diogo), sendo que o rapaz faz Hugo lembrar-se de si mesmo quando mais jovem...).

O marido da anfitriã, *figura* de Adriano Garib (Artur), não consegue dialogar a fundo sobre seu sofrimento psíquico, até que suas circunstâncias se tornam insustentáveis para ele próprio (que dissimula o quanto agüenta, principalmente para quem lhe é mais íntimo: sua mulher). Por isto, só vê duas saídas (qual a figura feminina dos anos 50 de *As Horas*): matar-se (qual Septimus, de *Mrs. Dalloway*) ou abandonar a mulher.

O interessante, na peça, é que as distintas épocas estão apenas sugeridas pelos figurinos, não é algo que se imponha fortemente, mas sim de forma muito discreta²⁰⁹. Tão discreta que vejo como um dado conceitual (de que já falei ao abordar o *espaço emocional*) que não se faz visível ou claramente reconhecível para o espectador, e subjaz ao hábil manejo da direção. Isto, aliado ao fato de que o *espaço emocional* tem certa neutralidade e nenhuma definição de época, faz com que a diferença entre anos 20, 70 e os dias de hoje fique difusa (ao contrário do que ocorre no filme), de modo que as temporalidades e situações se entrecruzam com muita fluidez, dando margem a uma infinidade de

²⁰⁹ Inclusive porque hoje a moda contemporânea é marcada por mesclas de estilo de todo tipo.

significações, o tempo presente do que se passa em cena mesclado às noções de presente, às lembranças das *figuras* (recorrentes), a seus medos, desejos e expectativas, até se criar um *jogo* dramático bastante interessante, em que tudo flui e se embaralham esses tempos todos com o recurso das repetições de algumas cenas (o que é bastante provocativo para o espectador).

As situações se superpõem e se condensam, mas há uma cena bastante peculiar que marca a simultaneidade de ações em épocas/espacos distintos, ao mesmo tempo que se atualizam no aqui-agora do teatro. É a cena que chamo de “cena espelhada”, e que descrevi no segundo capítulo (em *A casa interna*).

Faz-se necessário expor uma síntese do desenrolar dos acontecimentos na peça, a fim de que se possa visualizar minimamente o que ocorre:

Um homem e uma mulher travam um diálogo que deixa ver que mal se conhecem, mas têm alguma intimidade compartilhada (o que se expressa também pelo figurino, pois ela está usando só uma combinação e ele tem o dorso nu). Subentende-se, pelo que ela diz, que é casada.

Cena interrompida, com corte para uma *passagem* de conversa entre dois homens. Um deles pergunta: “Já conheceu alguém que se matou?” – e o breve diálogo é em torno desta pergunta. Outro corte, mais marcado ainda por uma pontuação sonora e pela entrada de iluminação vermelha banhando o ambiente.

Um tempo dilatado toma o espaço com a entrada da outra mulher, hesitante, desorientada, arrumando-se: é a anfitriã. O marido conversa amenidades com ela, cada um a seu próprio tempo, ele visivelmente ansioso. Estão esperando por uma amiga dela, a quem não vê há anos. Estes três flashes marcam o início da peça (mas este *flash* segue,

sendo a primeira cena mais longa), e são as três situações-chave da peça: uma mulher e seus encontros extra-conjugais, o homem em crise existencial (que se vai delineando séria), a outra mulher (que é a anfitriã) e sua inquietude. Três épocas serão sugeridas sutilmente à deriva das três situações: anos 70, dias de hoje, anos 20. Mas o interessante é que fica sendo uma sugestão sensorial, apenas, pelos figurinos, sem nenhuma obviedade ou apelo maior.

Haverá o reencontro com a amiga (e na seqüência dele as primeiras elipses de tempo); um corte à cena do casal anfitrião “depois da reunião” em sua casa (recebem mais dois amigos); a anfitriã sozinha em casa (inclui a cena em que o teto sobe), a “cena espelhada” das duas amigas, a que se segue a amiga sozinha em sua casa, esta *figura em flashes* de seus encontros (repete-se inclusive a sua passagem inicial com aquele rapaz). Depois, todos na reunião, em que acontecem várias cenas simultâneas em duos, e vez por outra a necessidade de dissimulação do que se diz. O *flash* dos amigos que falam de alguém que se matou ressurge em um diálogo extenso.

Acontece o ponto alto da peça em termos de ritmo, a que chamo a “seqüência do tiro”: vou descrevê-la desde um pouco antes, o ponto em que Artur e Hugo conversam. Artur expressa sua angústia confusamente, diz que comprou uma arma. Pergunta ao amigo: “Já conheceu alguém que se matou?”. A conversa segue até que os outros entram, os convidados estão na iminência de ir embora, conversam amenidades, e o anfitrião se ausenta da sala e ouve-se um tiro, no meio de um relato de Diogo. Todos saem assustados. Menos Marta (Miwa). Entra a voz em *off* de Artur no gravador, Marta encontra a carta que Artur escreveu para a mulher (sobre o aparador) e começa a lê-la. Interage com a voz dele em *off*, que diz: “ela não pode encontrar a carta” – e ela guarda a carta em sua bolsa e sai.

Black-out. Agilmente, volta-se à cena desde o ponto da conversa entre Hugo e Artur em que este pergunta: “Já conheceu alguém que se matou?”, e a partir daí repete-se o

mesmo diálogo, os outros entram, a mesma conversa, sai Artur, o mesmo relato de Diogo. Desta vez não se ouve o tiro, e o anfitrião volta ainda durante o relato de Diogo, em meio à suspensão provocada nos espectadores.

Corta para: mesma cena do início da peça do casal anfitrião “depois da reunião” (antes, o figurino era dos anos 20, agora é dos dias de hoje), em que ele sai de casa e a deixa só. Repete-se, na seqüência, a cena dela desorientada, sendo que desta vez ela encontra a carta do marido sobre o aparador e fica mais desorientada e então o teto vai descendo.

Mudança de luz abrupta, para luz branca. Corte para: Marta e marido (Adriano agora é marido de Miwa). Ele está se arrumando para ir ao escritório e ela está a seu dispor. Pergunta: “Você tem tomado seu copo de leite depois do almoço?”, como pergunta a Laura de *A imitação da rosa* ao marido. Falam da visita a fazer a amiga (como ela tinha falado por telefone com o marido), mas há mudanças sutis no diálogo que deixam claro o *jogo* da dramaturgia com as identidades das *figuras*.

Corta para: a casa sendo esvaziada e cena final dos anfitriões em “dias futuros”, agora um ex-casal, na sua ex-casa (última cena).

A peça tem os cortes entre as diferentes situações pontuados inclusive pelo uso da luz (que pisca e/ou muda de cor) e às vezes pela música (que entra, se intensifica ou sai), mas há uma delicadeza e habilidade com os recursos, por parte da direção²¹⁰, que conferem fluidez particular a uma proposta que se move tematicamente entre sensações de estagnação, repetição, desintegração, com ecos *tchecovianos* – e só ao final vem a noção de

²¹⁰ Mas também do iluminador Renato Machado e do músico Felipe Storino.

movimento em direção ao futuro, pela constatação de mudanças nas *figuras* que compõem o casal desfeito.

Chegando à questão que devo investigar no momento, lembro os surrealistas, que afirmavam que toda técnica podia ser sintetizada numa palavra: montagem. Pois tocarei no uso deste princípio, e começo lembrando a síntese feita por Peter Brook em *O ponto de mudança*: “montagem não é ordem, são relações”²¹¹. Gerd Bornheim, por sua vez, esclarece sobre a aplicação do termo cinemático *montagem* pelo Brecht de *Dialética e distanciamento*: “‘uma cena, aparentemente autônoma, justaposta a outras cenas, conduz à descoberta de sua ‘participação em outro sentido’”²¹².

A montagem das cenas da peça inclui, nas perspectivas diferentes de uma mesma situação, privilegiando diferentes *figuras em cena*, repetições (“a seqüência do tiro” e a “situação do casal pós-reunião”, por exemplo). Vão estar em jogo a questão da não-linearidade, a descontinuidade de tempo e a fragmentação, fundamentais à construção da dramaturgia de *deve haver...* que, afinal, privilegia os modos como nos relacionamos com os acontecimentos. Em *deve haver...*, não há uma narrativa progressiva e tradicional em seu desenho de princípio, meio e fim que conte uma história (nem mesmo se ‘conta uma história’, sob certa perspectiva), nem há ritmos narrativos convencionais, e os detalhes são dilatados (até sensorialmente, as cores e mudanças de luz contribuem para isto).

A *cena suja*, à sua maneira, já evidencia que a obra interage com o mundo e põe em cena o pressuposto contemporâneo de que toda visão é parcial, feita de fragmentos, sempre,

²¹¹ BROOK, *O Ponto de mudança*, p.54. Brook comenta a obra de Beckett e entra numa rede de relações com o filme *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais (1961). Com roteiro de Allan Robbe-Grillet, *O Ano Passado...* estabeleceu um marco estético na história do cinema, justo pela desconstrução narrativa, pela montagem, o jogo de não-linearidade e as repetições.

²¹² BORNHEIM, *Brecht e a estética do teatro*, p. 244.

através do sujeito em relação com o outro e com o espaço. O mesmo pressuposto está em jogo pela montagem de cenas, desestabilizando o olhar do espectador.

Cada cena de *deve haver...* é um “entre”, um recorte, um pedaço interessante de vida, um fragmento que nos faz atentar aos detalhes. Promove-se a quebra do pensamento binário, porque se dá uma montagem de cenas que são um constante devir, a partir “do meio” das situações, pois já estão em curso quando se nos aparecem, sempre têm seu início com a ação já começada e são interrompidas antes do fim (a famosa descontinuidade temporal, explorada cenicamente ao menos desde Brecht).

O diretor Jefferson Miranda comenta²¹³:

Queremos inscrever na interioridade desse fenômeno cênico a crise absoluta e aterradora do sentido da vida. A crise dos sentidos está no centro das coisas, surgindo através de pessoas, vidas, problemas, ações e histórias, todas comuns, mas que não se resolvem, que não têm começo nem fim.

A cena, feita de fragmentos de vida, é tomada, por vezes, por suspensões, vazios, lacunas, e segredos (que permanecem como segredos). Os momentos em que o discurso não revela, mas elucida pelo não-dito. Convivem, inclusive, cenas muito expressivas (quanto ao silêncio ou ao ruído interno das *figuras*) justapostas, esteticamente marcantes como a “cena espelhada”. Também toda a sequência seguinte de Miwa sozinha, com ênfase no momento de grande beleza visual quando ela sai da “sala”, tudo é silêncio, e surpreendentemente surgem apenas seus pés caminhando e calçando sapatos verde-água, num patamar acima das cabeças de alguns espectadores, num compartimento “fora da sala” (como um *closet*, lugar íntimo), que aparece com a supressão momentânea de uma parte da parede de papel. Também todo o

²¹³ MIRANDA, *op.cit.* s/p.

momento em que ela prepara o *ikebana* tem um ritmo interno singular; além dos momentos não silenciosos em que as *figuras* estão a sós, ou de problematização da intimidade (entre o casal, ou entre os duos de amigos).

A montagem de *deve haver...* evidencia que não é possível ver a realidade segundo uma lógica causal (de causa e efeito). Digo isto pensando nas vanguardas, que promoveram tão fortemente o rompimento com a noção de tempo linear e consecutivo, e pelo menos desde então fez-se claro que assumir a linearidade (uma convenção arbitrária e superficial) como o viés ‘natural’ ou tradicional das coisas, está ligado, no fundo, a uma questão ideológica. André Breton, no *Manifesto surrealista* (1924), aponta conexões entre a montagem e o inconsciente (ao falar do sonho), ao comentar o fato de que nossa percepção interior une fragmentos segundo uma lógica própria que abarca os afetos e o inconsciente:

Dentro dos limites em que se produz (ou se crê que se produz), o sonho é, segundo todas as aparências, contínuo e com pistas de ter uma organização ou uma estrutura. Apenas a memória ousa o direito de lhe impor lagoas, de não ter em conta as transições, e de nos oferecer uma série de sonhos antes que *o sonho* propriamente dito. Do mesmo modo, temos unicamente uma representação fragmentária das realidades²¹⁴.

A experiência diária da interioridade do sujeito, afinal, é o que conta, e nesse espaço da interioridade a flecha do tempo não vale; as temporalidades se confundem, entre o aqui-agora, o desejo, o anseio de algo porvir, a lembrança do que já foi (e continua ressoando, portanto invade o presente), a fantasia, a insegurança e o sonho. O que há é uma temporalidade em que essas circunstâncias internas se interpenetram e se sobrepõem – dependendo do nível de serenidade, ou ansiedade, ou angústia. Mesmo num estado sereno, amiúde passamos internamente de um pensamento a outro, de um sentimento ou estado a outro. É um tempo interior onde o inconsciente se revela. Quantas vezes algo sonhado toma

²¹⁴ BRETON, *Manifestos del surrealismo*, 1985. Tradução minha da versão argentina.

a impressão de ter acontecido? Ou algo acontecido nos toma de uma sensação de ter sido um sonho? E quantas vezes poderíamos jurar que algo aconteceu, mas de fato não aconteceu e é uma junção de desejo e sonho que vem bagunçar a memória, e “tensiona” ficção e não ficção.

Às vezes parece que lançamos um tal olhar à vida que nos faz associá-lo com uma estrutura de sonho. A princípio pensamos a memória (que acredito ter uma parcela consciente e outra inconsciente) de um modo contínuo, mas a lembrança é como um *caleidoscópio*, que tem elementos ligados a um passado remoto, e a um passado mais recente. Às vezes, porém, lembramos de algo, que se reúne a outros fatos que já aconteceram, ou que podem estar acontecendo ainda. Algum fato que eu sou capaz de jurar que aconteceu na minha vida pode, na verdade, ser uma fantasia. A lembrança pode, então, ser até falsa do ponto de vista da realidade, mas, para o sujeito, pode não ser nada falsa.

Em *deve haver...*, a montagem põe em *jogo* o discurso interior, feito de uma mistura de impressões, sentimentos e pensamentos relacionados a passado, futuro, presente, memória, desejo, sonho - justamente a experiência interior que temos do tempo, feita de descontinuidade - e não da arbitrariedade da linearidade (bem, às vezes estamos de tal modo no presente que estamos mais “vazios de pensamentos”, e esse tempo interior serena).

A peça vai por este caminho e chega a nos fazer ter a experiência de relativização do sentido temporal. Como exemplo, temos a cena final do casal em que fica claro que se separaram há um bom tempo. A cena ocorre apenas dez minutos depois da cena em que ela encontra o bilhete em que ele supostamente diz que foi embora. Também surge a

experiência da coexistência de tempos diversos: os tempos interiores a cada um, afinal –, mas também no sentido da “cena espelhada”, por exemplo²¹⁵.

Assim, a montagem atualiza para o espectador essa percepção de descontinuidade, o que não significa impor-lhe qualquer sentido sobre como o afeta aquilo que vê, mas sim que suscita uma pluralidade de pontos de vista e convida-o a fazer sua própria experiência (confiando no que sente) e ter suas próprias interpretações do que vê.

Compõe-se uma rede de possíveis e ambigüidades nos diversos fragmentos de situação em que as *figuras em cena* se relacionam, suscitando a imaginação do espectador e a associação com os sonhos, em lugar de respostas para uma história: “(...) o espectador se vê diante de diversas *impressões* que propositadamente não se unem na formação de um enredo convencional”²¹⁶, como esclarece o crítico Daniel Wajnberg. A repetição de cenas (a destacar: a “seqüência do tiro” e a “cena do casal pós-reunião”) é um recurso bastante importante na montagem da peça. Há um jogo de variações sobre o ato da repetição: não só repetição de cenas em contextos diferentes, mas repetição de falas, repetição de palavras, repetição de gestos, repetição de pensamentos, de sentimentos, de sensações para as *figuras em cena* - uma rede combinatória que se forma e acaba por afetar o espectador disponível.

Com a “seqüência do tiro”, ocorre a sugestão de possíveis desenlaces para cada acontecimento. Brincadeira com o tempo, hipóteses, sonho talvez? Em seguida, há a “cena do casal pós-reunião”. Quando há repetição (de pedaços de cenas), no entanto, surge sempre alguma pequena diferença. A época é outra (o que se expressa bem através dos figurinos), embora predomine uma temporalidade em que o tempo é “alargado” sempre.

²¹⁵ Ver a descrição da cena em *A casa interna*.

²¹⁶ WAJNBERG, “Flashes, fragmentos, impressões”. In: *Periódico Tribuna da Imprensa*, 28 julh. 2004.

Dependendo do ângulo de que as observamos, uma ou duas *figuras* chamam mais nossa atenção, embora todas estejam lá. Como na vida.

A montagem é importantíssima para a construção dramatúrgica, e há que se perceber que, aliada ao uso do *espaço emocional* (com especial contribuição da iluminação), dota a peça, passo a passo, de uma atmosfera onírica. Sob tal atmosfera, as repetições de todo tipo capturam e afetam o espectador. A estrutura se delineia de tal forma que as repetições são capazes de chamar a atenção para o espectador sobre o quanto nos repetimos na vida, mas também traz uma ligação com o sonho, afinal composto de “restos” diurnos. Como diz o psicanalista Eduardo Vidal, recorrendo a Freud e a Lacan:

O próprio sonho é o resultado de um trabalho, *Arbeit*, que ocupa integralmente o aparelho psíquico. Trabalhador ideal, dirá Lacan do inconsciente, pois nem quando se dorme pára de trabalhar, operando com aquilo de que dispõe, isto é, os ‘restos das coisas vistas e ouvidas’. A materialidade do inconsciente é constituída de restos de palavras do Outro que nos impressionaram e continuam em nós, como marcas indeléveis²¹⁷.

Estabeleço, assim, uma homologia entre o teatro e o sonho: no teatro, os inconscientes de atores e espectadores são afetados, de modo que “O teatro é um grande sonho constante, um trabalho que atende às exigências do trabalho do sonho, cuja função primordial é ligar psiquicamente o mundo externo (...) ao mundo interno”²¹⁸. O teatro é um sonho no sentido de que é um *jogo*. Em parte, um território desconhecido, mas familiar também. E essa mistura está refletida pela estrutura da peça, mas inclusive em seu *espaço emocional*, sensorial, que causa uma sensação mista de desconhecido/conhecido. Como a sensação que se tem sobre um espaço que só aparece em sonho.

²¹⁷ VIDAL, “O inconsciente de Freud a Lacan”. In: *Revista da Escola Letra Freudiana*, n.30/31, 2003.

²¹⁸ KAUFFMAN, *Dicionário enciclopédico de psicanálise*, p.741.

A dimensão onírica que, creio, se cria em *deve haver...* age, sobre a minha fantasia, como se tudo o que está em cena pudesse ser a memória de alguém sobre aqueles fatos todos – ou, sob outra perspectiva, como se fora o próprio inconsciente em cena. Faz-me lembrar Patrice Pavis, que chegou a afirmar, em *A análise dos espetáculos*, que “a encenação é sempre, em maior ou menor grau, uma encenação do inconsciente”²¹⁹.

Constrói-se uma estrutura não-linear, cheia de repetições, sempre com alguma diferença. Estrutura múltipla, que tem alguns eixos, algumas histórias que até se invadem e se alteram, e a permanência de algumas *figuras* que retornam à cena. Ao chegar o final da peça, este final se mostra como um possível entre vários sem que outros sejam vistos (aqui penso no cineasta polonês Kieslowski, de quem se conta que, obcecado com esta questão dos desenlaces, chegou a optar por finais diversos para diferentes cópias de seu filme *A dupla vida de Veronique*). O desenlace da peça é ‘esclarecedor’ até certo ponto, pois retoma uma das situações acontecidas que haviam ficado em suspenso (escolhe-se a mais fértil, creio, pelo tema da relação amorosa), ao mesmo tempo que termina em reticências.

É uma *estrutura* que fico tentada a chamar de *prismática* (apropriando-me de uma expressão utilizada por Peter Brook em *O ponto de mudança*²²⁰), pois cria a sugestão, no ato da cena, de que os caminhos para ela são infinitos, assim como levariam a bifurcações indefinidamente, e que nos provoca com a lembrança de que nos cabe a todo momento (espectador, ator, diretor) fazer escolhas, algumas delas tendo o poder de influenciar a nossa vida inteira. Com a justaposição de possibilidades, se obtém uma espécie de ode à

²¹⁹ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p. 81.

²²⁰ BROOK, *O ponto de mudança*, p.74. Ao investigar a peça *Marat/Sade*, de Peter Weiss, Brook diz: “É claro que sua *estrutura prismática* não permite que se procure a idéia-chave na última linha. *A idéia da peça é a própria peça*, que não pode ser resumida numa frase qualquer”. Grifo meu.

imaginação (a partir das impressões), sem que, na cena, seja dado um sentido ao evento, ao contrário: faz emergir o quão pouco sabemos sobre o que vemos e reafirmar o caráter de que a vida “é feita de impressões” - como diz Flávio Graff ao receber os espectadores, na “ante-sala” da peça (que é, ao mesmo tempo, parte do evento teatral, que se iniciou ao pisarmos o teatro). Sob certa perspectiva, aponta para uma multiplicação de presentes, cada presente postulando a relatividade do outro, sua imprecisão, sua ambigüidade. Uma estrutura que lembra um sonho, brinca com a imaginação, brinca com hipóteses várias de acontecimentos.

*as Cartas
estão na mesa
se eu pedisse alguma coisa seria
uma voz que procedesse por fragmentos
(irreconhecíveis como um beabá)
mulheres iluminadas de través e também homens
que as vissem do outro lado da sala
uma luz leitosa atravessando o fim do dia
mesmo que isso já tenha sido dito antes
e então a coalescência dessa mesma luz sobre muitos outros objetos*

*alguém nos fala da intensidade de um encontro
há jardins com caminhos que se bifurcam só quando você chega perto.*

Laura Erber.

A partir da menção à imaginação é que sou levada a me lembrar do vertiginoso conto *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, de Borges, um conto de espionagem, mas que inclui um relato lógico-metafísico, e este, por sua vez, um romance chinês interminável. Segundo Ítalo Calvino, a idéia central do conto é:

um tempo múltiplo e ramificado no qual cada presente se bifurca em dois futuros, de modo a formar ‘uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos’. Essa idéia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis não é uma digressão do conto, mas a própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a cometer um delito absurdo e abominável que lhe é imposto por sua missão de espionagem, seguro de que aquilo ocorre em apenas um dos universos, mas não nos outros, de modo que, cometendo o assassinio aqui e agora, ele e sua vítima poderão reconhecer-se amigos e irmãos em outros universos²²¹.

As poucas páginas do conto de Borges concentram o que Calvino denomina o “modelo da rede dos possíveis”²²². Sinto-me inclinada a associar essa formulação à *estrutura de deve haver...*, que acaba, como já disse, por expressar também um “sentimento das potencialidades infinitas”, principalmente a partir do ponto da “sequência do tiro” e a hipótese sobre a natureza do tiro e o que ele provocou / poderia ter provocado, sendo que se interpõe a isso o que chamo o “recurso do gravador” (que comento em outro momento, ao abordar as *figuras em cena*).

Produz-se assim uma vibrante tensão cênica entre o tempo do aqui-agora e as possibilidades que vão ficando para trás e vão se somando umas às outras, em lugar de irem sendo descartadas. Mais uma vez, não há uma resposta já dada ao espectador, e vale o sentido que cada um constrói. Penso em uma definição que Calvino dá à imaginação: repertório do potencial, do hipotético, “de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”²²³. Borges fala de uma bifurcação no tempo, mais que no espaço, o que, afinal, me faz associar com essa sugestão de bifurcação a múltiplas possibilidades, na peça, a partir da “sequência do tiro” (imagine-se que, em meio ao clima de convidados na iminência de irem embora, de repente, irrompe um tiro seco fora de cena).

²²¹ CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, p.134.

²²² Essas considerações constituem para Calvino a base de sua proposta de “hiper-romance”, cujos livros *Se um viajante numa noite de inverno* e *O castelo dos destinos cruzados* são uma bela mostra, e que compreende uma “estrutura acumulativa, modular, combinatória”. Ibidem.

²²³ CALVINO, *op.cit.*, p.106.

No conto, Borges afirma a existência de várias bifurcações possíveis a partir de uma situação, o que, na peça, se pode transpor para a “a seqüência do tiro”: na primeira vez, todos os presentes à sala ouvem um tiro ser disparado (ou o que temem ser um tiro), na segunda vez, não há tiro. Esta segunda vez da seqüência remete o espectador ao início da seqüência, a conversa entre os dois amigos (Artur e Hugo) sobre matar-se e sobre a arma. Há um detalhe importantíssimo (como tantos detalhes na peça): nesta conversa entre os dois, Artur está visivelmente angustiado, enquanto Hugo parece indiferente. É “amigo” dele, mas não se comporta como tal, e não por acaso, quando Artur lhe pergunta o que fazer, Hugo responde: “Compra uma arma”. Além da relativização sobre o comportamento do “amigo”, este dado tem forte relação, a meu ver, com a passagem do conto de Borges que citarei logo adiante.

Por um lado, a repetição da cena entre os dois leva o espectador à lembrança do *flash* desta conversa (segundo *flash* no iníciozinho da peça), ao mesmo tempo que já há um corte para outra hipótese totalmente diversa: uma cena de casal, mas não entre Gisele e Adriano (Artur), mas surpreendentemente entre Miwa e Adriano (que evoca o fato antes já mencionado por eles de que estiveram juntos por um único dia) - é também o lugar do “e se...” imaginado por Artur (Adriano) na reunião. Uma sensação de atmosfera que se torna onírica, no desdobrar das interações de possibilidades de relações entre as *figuras em cena*. Isso acaba por se constituir como uma brincadeira sobre a impossibilidade de apreensão de “quem é” cada *figura em cena*, e evidenciar a perspectiva de oferecer apenas impressões sobre elas, com foco em seus estados, no que acontece afinal com / diante dos espectadores. Essa cena se insinua ainda como ponto de partida a outras bifurcações. (Este *jogo* com a sugestão de que os atores assumissem também outras *figuras*, e/ou apenas esse afirmar a condição de que as *figuras* estão “em aberto” me faz lembrar os *jogos* com *figuras em cena*

em filmes como os de David Lynch (principalmente *Muholland Drive*). Uma referência de outrora seria o jogo com as atrizes em *Esse obscuro objeto do desejo*, de Buñuel. É importante dizer que a peça remete ainda a *Short Cuts*, de Robert Altman e seu enredo de vidas que vão se cruzando. Estas são apenas algumas imediatas associações).

Enfim, o labirinto se faz, com os tempos distintos convivendo, e numa vertigem para o espectador; outra mudança; outro corte: Adriano volta uma vez mais à cena, com novo figurino, a casa sendo esvaziada. A casa vazia. Entra Gisele, e “retorna” o casal que foram (vai se esclarecendo esse “tempo passado”). É um final, um desfecho entre muitos possíveis. E com o qual se fecha um possível círculo (já que a primeira cena extensa da peça é em torno deste casal, assim como toda a seqüência do tiro), ao mesmo tempo em que tudo continua (a peça termina em reticências na cena, em pleno devir).

Diz Borges:

Em todas as ficções, cada vez que um homem se enfrenta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na obra quase inextricável de T'sui Pen ele opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversas possibilidades, diversos tempos que também se multiplicam e se bifurcam. Por isto há contradições no romance. Fang, digamos, tem um segredo: um desconhecido lhe chama à porta; Fang resolve matá-lo. Naturalmente, há vários desfechos possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem se salvar, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é um ponto de partida de outras bifurcações. Algumas vezes os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, você chega a esta casa, mas num dos passados possíveis você é meu inimigo, em outro é meu amigo²²⁴.

(...)

Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou secularmente se ignoram, abarca todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns você existe e eu não; em outros, eu, não você; em outros, os dois. Neste, que um favorável acaso se me apresenta, você chegou à minha casa; em outro, você, ao atravessar o jardim, me encontrou morto; em outro, eu digo estas mesmas palavras, mas sou um engano, um fantasma²²⁵.

²²⁴ BORGES, “El jardín de senderos que se bifurcan”. In: *Ficciones*, p.97. Tradução minha.
²²⁵ Idem, p.100.

Interessante notar que o próprio *jogo* da narrativa *borgiana* tem relação com a morte, assim como a seqüência da peça. Evidentemente, isto me chamou atenção ao momento em que fiz a associação com o conto.

Há ainda o dado curioso de que, na peça, durante a “reunião de amigos”, em dado momento todos fazem o exercício de puxarem pela memória um certo filme (a referência que predomina é de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick), e entre os comentários a respeito dele, surge a imagem de um labirinto - o que me fez pensar ainda mais no conto de Borges. A imagem do labirinto me remeteu ainda, na peça, à dificuldade de o sujeito lidar com sua subjetividade, e Borges fala de “um labirinto em que se perderam todos os homens”²²⁶, e que vejo como o próprio tempo e, por outro lado, como a própria metáfora da interioridade do sujeito e seu inconsciente: “Um invisível labirinto de tempo”²²⁷.

Para mim, a partir da “seqüência do tiro”, o diretor acaba por fazer uma brincadeira com a montagem (digo brincadeira porque, de fato, dá prazer ao espectador) que parece até inspirada pelo universo *borgiano*. De fato, esse rico recurso dramatúrgico de justaposição de desenlaces possíveis para uma mesma situação resulta bastante excitante para o espectador. Jefferson investe nele também em *e agora nada e mais uma coisa só*, na seqüência em que um amigo está a ponto de declarar a outro que se apaixonou por ele. Associo este recurso ao modelo da “rede dos possíveis” e à proposta de “hiper-romance” de Calvino (citada na nota 220), de “estrutura acumulativa, modular, combinatória”. Talvez assim se pudesse falar em uma “hiper-peça”?

²²⁶ BORGES, *op.cit.*, p.92.

²²⁷ Idem, p.94.

Uma questão importante na peça é a dos fragmentos, sendo o desejo de “provocar histórias no espectador”²²⁸ o que há, de fato, em lugar de se contar “uma” história. Nem mesmo uma história “quebra-cabeças”, pois essa hipótese nunca se completa: não há ilusão de totalidade para a compreensão de uma suposta ‘verdade’ sobre uma suposta história em cena, e sim a oportunidade de o espectador ser criador na peça que testemunha, criar a sua parte, de como percebe/sente/dialoga com ela e como lhe afeta. O espectador vai percebendo que não se trata de montar um “quebra-cabeças”, e sim de embarcar na pluralidade de tons anímicos apresentados. De fato, concorre para isso o *espaço emocional*, que envolve o espectador sensorialmente (além do que a *cena suja* – abordada há pouco – tende a despertar). Tudo concorre para a minha sensação de que está em cena o inconsciente, misturando-se fragmentos, restos, tempos, memória, sonho, desejo. É a própria montagem da vida que há em nosso discurso interior: confundem-se no que sentimos e pensamos, desejamos e fantasiemos - passado, presente e futuro, mas também memória e sonho.

Deste modo, há uma progressão dramatúrgica que promove uma atmosfera onírica e torna impossível ao espectador fazer qualquer idéia fechada ou “completa” de uma suposta *figura em cena*. Essa realidade cênica, a meu ver, acaba por se constituir como grande provocação sobre a incompletude e a não totalidade das perspectivas humanas, valorizando-se a relatividade do olhar sobre si mesmo e sobre o outro e, com isso, refletindo a capacidade humana de permanente dinâmica e transformação.

Parece-me importante trazer à luz que se põe em questão, em *deve haver...*, desejo, memória, versões, uma estrutura aberta a infinitas interpretações dos espectadores, - mas

²²⁸ Declaração de Jefferson Miranda em entrevista à época da estréia de *deve haver algum sentido em mim que basta*.

que vá tocar no inconsciente, remetendo ao que está mais além da veracidade de um fato, e vai a um lugar mais além: como um fato toca o sujeito, ou como ele é *tocado* sem saber por que exatamente, ou ainda: o que o sujeito faz com o que lhe acontece, com este *ser tocado*?

A experiência de ver, que se dá no tempo, é, para o espectador desta peça, uma experiência de descontinuidade, no sentido das situações se apresentarem como devir, e dos cortes temporais entre uma e outra. O espectador precisa enfrentar a frustração da “boa continuidade”, pois frustrá-la é uma função artística ²²⁹. Por outro lado, internamente, cada situação apresenta um fluxo de tempo próprio.

Cabe ao espectador “completar”, à sua medida, o que vê, mas fica ele com o gosto do que não se “completa”, porque há uma tensão interna à própria obra, que, através de elementos concretos como a descontinuidade temporal e o próprio final em reticências, parece querer mostrar ao espectador que não está “pronta” (também pelo coloquialismo do texto, que aponta para a sensação de um texto sempre se re-atualizando - embora isso não aconteça, pois não há improviso, é o resultado final que não se altera em roteiro, apenas quanto ao fato de o ator desejar experimentá-lo sempre como primeira vez).

Em *deve haver...*, portanto, falar em montagem compreende inequivocamente falar em elementos caros à arte contemporânea: o fato de nada se fixar, o eterno devir, a fragmentação, *repetições e diferenças*²³⁰, multiplicidade, relatividade, além do jogo com a simultaneidade, e o próprio inconsciente. O olhar da direção não é nada ingênuo (e convida o espectador a ter esse mesmo olhar) e pretende que os vazios permaneçam como tais (pois

²²⁹ Como lembra Teixeira Coelho, a descontinuidade é uma marca da experiência contemporânea, o que abarca uma complexidade contextual imensa. TEIXEIRA COELHO, *Moderno Pós-Moderno*, p.30.

²³⁰ Impossível deixar de lembrar Deleuze, por seu livro *Diferença e repetição*, bem como de referências psicanalíticas e filosóficas (Kierkegaard).

são necessários, afinal, como bem valoriza Jean Pierre Ryngaert em *Ler o Teatro Contemporâneo*).

Mais uma vez aqui, tal como ocorre com a *cena suja*, aponta-se ao espectador a impossibilidade de “saber tudo” e a conseqüente necessidade de aceitação de saber por fragmentos como componente da nossa relação de experiência tanto com a realidade ao redor quanto com a realidade interna. Uma condição humana que sempre nos parece insuficiente. De fato, é preciso fazer frente à angústia de se saber sempre menos do que se gostaria.

A proposição deste “saber parcial” se dá na peça, como enunciei, por diversos recursos que se integram como proposição estética, resultando, inclusive, em uma sensação de sonho, unida à sensorialidade criada espacialmente. Estabelece-se, na experiência do espectador com o mundo poético, uma rede que vincula os elementos todos da obra, e uma concepção da teatralidade como mundo paralelo ao mundo, com leis próprias, de enlace metafórico com a experiência da vida (criar é produzir metáforas, lembra Ariane Mnouchkine). Teatro de uma outra realidade (que inclui o sonho?). Criação de uma realidade poética.

4.3. Sobre o trabalho do ator

*O ator,
filtro das coisas humanas,
as purifica, as descompõe, as faz evidentes, impede que se apaguem.
Nessa via sem concessões,
o ator deve oferecer seu ridículo,
seu despojamento, sua dignidade mesma, aparecer desarmado,
fora da proteção das máscaras falazes.
Kantor*

Creio que tanto estar em cena como dirigir um espetáculo é, sobretudo, fazer escolhas (e que disso dependem basicamente trabalho constante e rigor, discernimento²³¹, apuro do gosto pessoal, e o que se chama intuição). Nas escolhas de cada um vai estar a possibilidade de que aconteça o teatro, a situação do teatro. E a possibilidade de que o espectador (que também faz as suas escolhas a todo momento) adentre a “realidade paralela” que é a peça, o novo tipo de realidade que é a peça. O teatro é acontecimento. Mas parece-me que há muitas pessoas que não estão muito ‘acostumadas’ a ver isso, e que vão ao teatro com prazer assistir ao que considero que seja falso, um teatro extremamente convencional²³² e comercial que tem o seu público, e está na contra-corrente do que me interessa abordar aqui. Estranhamente, há um “costume” em ver coisas falsas (por parte de determinados espectadores - questão sócio-cultural ampla, esta), mas é preciso ressaltar que hoje já não é possível falar em público no singular, e sim em públicos.

Fato é que (espectadores de seja lá que público sejam) é “costume” perdoar com certa facilidade o teatro, talvez apenas pelo fascínio que exercem em nós as presenças vivas de atores e espectadores com o desejo de se conectarem, se emocionarem, e pela

²³¹ Ariane Mnouchkine fala com muita clareza a respeito de se discernir entre “deslocamento e expressão, apoplexia e dinamismo, lentidão e profundidade (...) e a necessidade de aprendizagem pela observação”. FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.27.

²³² Segundo o sentido que conceituei no primeiro capítulo.

oportunidade do risco, porque nunca pode ser o mesmo espetáculo a cada dia. Algo se repete, mas sempre com uma diferença - e o espectador tem sua parcela nessa diferença. Para o ator, o desafio é justamente criar uma outra realidade, que seja verdadeira no *jogo*, na “*séria*” *brincadeira* que estabelece com a realidade de fora da cena. Digo *brincadeira* e recuso-me a dizer *mentira*, pois se trata de experimentar a invenção com a fé de ser verdadeira, como crianças brincando.

Quando assisti a *deve haver algum sentido em mim que basta*, senti que os atores tinham uma qualidade de trabalho que me tocava e vinha ao encontro de algo do que desejo experimentar no teatro - o que desejo desse momento vital que produzem atores e espectadores compartilhando tempo e espaço, e que ali compreendia uma cumplicidade silenciosa entre uns e outros. Percebia-se a *escuta* que havia entre os atores (em tensão com a ausência de *escuta*, muitas vezes, entre as *figuras em cena*), e podia-se ver entre eles uma qualidade homogênea do trabalho, além da sinceridade e generosidade em cena, o que dá um prazer enorme de se usufruir. Eu tive aquela sensação de “isto está acontecendo agora”, e não que seria uma “representação de algo ensaiado”. A peça foi, para mim, um acontecimento, naquele tempo e espaço, naquele instante. Não posso deixar de mencionar que a proximidade física com os atores produzia, como é mister neste caso, uma confrontação intensificada entre cada sensação, percepção, emoção ou sentimento meu / deles.

Quero dizer que o que mais me tocou em *deve haver...* foi a presença do nítido trabalho sobre a sinceridade dos atores, sua *escuta*, seu despojamento em cena para a alegria como para a dor; instrumentalizados porém *desarmados* (citando Kantor), sem que impusessem qualquer atitude artificial, nem nada de “duro”, de pesado ou empostado na

sua atuação²³³. Sim, porque, no teatro, não basta que as presenças humanas sejam confrontadas, mas sim há de se observar a qualidade que têm essas presenças, pois o que se passa em si mesmo e no outro é o que nos humaniza (e poucas oportunidades podem potencializar isto tanto como o teatro). E, por mais que o sentido de *beleza* na peça (que traduz a busca do sublime) fascine (e muito), para mim, o que mais importa afinal é o *estado* do ator em cena e como se dão a ver suas relações com os outros atores (por mais difícil que seja esse ato crítico de “separar para distinguir”, especialmente porque, em *deve haver...*, tudo se vincula tão fortemente).

Em junho de 2005, fui convidada a observar alguns ensaios de *e agora nada é mais uma coisa só*²³⁴, e pude constatar, com esta experiência, a dinâmica de trabalho entre os atores, orientados por Jefferson Miranda. Constatei que os princípios com que trabalhavam convergiam para um mesmo ponto que a minha própria percepção do ofício, como atriz. Confirmava-se assim, para mim, que a qualidade de contracena entre os atores em *deve haver...*, era um *reflexo orgânico* de sua busca de experimentação, a consequência de um modo de encarar o trabalho. Assim concluí que, de fato, consideravam, como eu, algumas “leis fundamentais” que, acredito, devem ser constantes éticas e estéticas presentes no trabalho de um ator (venha ele de que teatro vier). Bem, há as diferenças inerentes à singularidade de cada ator, claro, que tornam a cena de *deve haver...* tão rica – mas desfiar questões críticas agora a respeito do singular de cada um me desviaria do que ora proponho.

Aqui, agora, falarei do que eles têm *em comum* (além da ética de trabalho, em que incluo autonomia, respeito, generosidade). O que me interessa neste momento é apontar a importância das noções fundamentais que, a meu ver, devem orientar o trabalho do ator

²³³ [o que pode acontecer principalmente se os atores não trabalham de modo a se disponibilizarem e afastarem inseguranças e ansiedades que os atrapalhem em cena].

²³⁴ Lembro que *e agora...* foi a peça que veio em seguida a *deve haver algum sentido em mim que basta*.

porque, ideologicamente mesmo, se fazem presentes entre os atores na CTA. Escolhi fazê-lo através da abordagem do discurso do diretor Jefferson Miranda sobre a prática de criação na CTA que evidencia, afinal, uma mentalidade que orienta o pensar, o sentir e o exercitar o teatro (o que é, por sua vez, reflexo de uma “visão de vida” que vem ao encontro da minha). Privilegio o discurso do diretor da companhia pois, tendo eu, desde há muito, os diretores Ariane Mnouchkine e Peter Brook como referências extremamente caras a esta reflexão, desejei concentrar o diálogo apenas entre diretores, mas as declarações dos atores ao longo deste tempo corroboravam a mesma intenção estética que compõe o *projeto artístico* da companhia.

Os princípios estéticos que são trabalhados por atores e diretor no processo criativo na CTA, evidenciados pelas atuações em *deve haver...* e de que falarei neste tópico são: o *estado cênico*, que compreende a atenção e capacidade de *estar no presente*, assumindo uma dinâmica de estados anímicos em transformação; a construção de sua *atuação porosa* (ou *transparente*), em que se revelem *pequenas percepções* e silêncios. Todas essas qualidades se encontram integradas, evidentemente, mas será preciso separá-las e deter-me ainda que brevemente em cada uma delas, embora sem perder a delicadeza nesse ato crítico.

deve haver... foi construído a partir de improvisações realizadas em ensaios de sete horas de duração. Foi a partir do “estudo cênico” *uma coisa que não tem nome...*, em 2002 (e que marcou o novo momento da companhia, como expus ao falar de sua trajetória), que o trabalho se definiu assim: a cada ensaio, os atores improvisam a partir de alguns diferentes motes, situações e tarefas cênicas propostas pelo diretor. Pode acontecer de alguma sugestão de uma improvisação nova ou uma variação de uma anterior ser posta em prática pelo *dramaturg* da companhia ou por um dos atores, de modo que todos possuem

autonomia para contribuir com a criação. É o investimento em um processo de erros e acertos, a cada dia, criando-se oportunidade para o acaso surgir. E o investimento em um trabalho conjunto permanente sobre a disponibilização dos atores, com o que se vai criando o que chamo de um “vocabulário comum” que estará presente na discussão entre todos, ao final de cada ensaio, a partir do que foi trabalhado nas improvisações daquele dia, trazendo à tona dúvidas e questões interessantes. Creio inclusive que, em *deve haver...* especificamente, a qualidade homogênea de trabalho dos atores que constatei seja em parte consequência dessa reflexão e diálogo contínuos, que faz com que troquem suas percepções (com suas diferenças) sobre o trabalho, umas alimentando as dos outros e ampliando seus olhares sobre seus erros, acertos (também sobre as surpresas do acaso, a ocorrência do inesperado), e sobre o que desejam imprimir em cena e o que estão transmitindo. Lembro, entretanto, que há, na obra de arte, o que ocorre e o que não ocorre escapando à consciência do artista – o que Duchamp chamou de *coeficiente artístico*: “como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente”²³⁵.

Bem, faço um breve retrospecto para que se perceba melhor a dinâmica de trabalho no interior da CTA: Até *A noite de todas as ceias* (o último espetáculo antes do hiato de quatro anos até *uma coisa que não tem nome...*), o modo de trabalho com improvisações era bem diferente, e entre suas características, o diretor determinava as *figuras em cena* (“personagens”, que eles chamavam de “criaturas”) que estariam envolvidas com um tema básico, e cada ator pesquisava em cena seu “personagem”, separadamente (os outros se

²³⁵ DUCHAMP, *O ato criador*. Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, abr. 1957.

faziam de espectadores). Em fase posterior, as relações mútuas entre as “criaturas” eram trabalhadas, com todos em cena, a partir de um único conflito. Acabaram por chamar as “criaturas” de “personagens-símbolo”. Afirma Sebastião Milaré: “Não se tratava, evidentemente, de símbolo no sentido restrito da escola Simbolista, mas no sentido de arquétipo, de modelo arcaico. Na verdade, ao ser envolvido pela ação cênica o espectador se via às voltas com *personas* ou entidades míticas”²³⁶. Jefferson Miranda diz delas: “Eram ‘personagens’ aparentemente caricaturais, mas que acabaram ultrapassando o limite da caricatura para se avizinharem dos arquétipos, dos impulsos essenciais”²³⁷.

Até então havia esse investimento em um *projeto de teatro* que, posto em cena, evidenciava os excessos humanos, o que se traduzia inclusive na concepção de figurino e maquiagem do ator, apontando visualmente para um oposto da idéia de leveza e da percepção de beleza, delicadeza e suavidade, algo traduzidas em *uma coisa...* e depois em *deve haver...*, em que os atores parecem não usar nenhuma maquiagem e às vezes usam roupas bem cotidianas. Ou seja, tudo se diferenciava completamente do trabalho em *deve haver...*, em que as *figuras em cena* são absolutamente humanizadas, e ainda todas instáveis, ao que me parece, todas vivenciando alguma espécie de crise psíquica.

Vale a pena transcrever o depoimento de Jefferson relatando o início das mudanças, em 2002, onde se marca o experimentalismo do trabalho:

E foi então que apareceu a oportunidade de fazer não um espetáculo, mas um estudo de possibilidades para a cena, *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* (2002). No decorrer do processo de criação, os atores me perguntavam ‘quando vamos estreiar?’. Eu dizia: ‘Não teremos estréia, apenas começaremos a receber o público a partir de um determinado momento’. ‘E o que vamos

²³⁶ MILARÉ, *op.cit.*, s/p.

²³⁷ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

apresentar?...’ Eu respondia: ‘A cada dia podemos mostrar o resultado de nossos estudos’. Foi uma sensação profundamente libertária²³⁸.

Foi o começo de uma descoberta conjunta.

É importantíssimo que se crie uma relação de confiança entre o ator e o diretor, alimentando-se continuamente um do outro. Trabalhar no risco também porque um se abre ao outro. Dia a dia hão de perguntar: o que é que fazemos para melhorar o que se tinha? Como é que se pode estar mais profundo? Dotar de maior clareza o que há em cena? Trabalhar tendo a noção de que as certezas são frágeis. Procurar a criação de um lugar de incerteza, acredito, dá ao ator, paradoxalmente, uma tranquilidade que tem a ver com o fato de que o olhar do diretor tem a flexibilidade e a inquietação de querer que o trabalho seja dinâmico, vá se transformando em algo que seja novo, algo que não existia antes, no princípio dos ensaios. E se ele trabalha com atores também desejosos de serem surpreendidos, desejosos do novo, do desconhecido, então serão os dois lados se somando neste alcance de um lugar diferente. Uma escolha de cada uma das duas partes, um pacto a ser constantemente selado, para que possam seguir na mesma direção.

“O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da *escuta*”²³⁹, como diz Brook em *A porta aberta*. De fato, Jefferson Miranda tem essa mesma percepção, que estimula a *escuta* entre os atores, que por sua vez se estimulam uns aos outros a trabalhar e *escutar*. Afinal, como se pode ser ator sem o exercício contínuo da *escuta*? *Escuta* para, por exemplo, aceitar uma versatilidade durante a improvisação e saber renunciar ao que se previu para aceitar o que se apresenta.

A meu ver, soma-se à imprescindibilidade da qualidade de *escuta* do diretor ao ator a sua maneira de apontar direções ao trabalho, orientando as redes de relações. Da mesma

²³⁸ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

²³⁹ BROOK, *A porta aberta*, p.102. Grifo meu.

forma, o ator tem a oportunidade de, com o exercício de improvisações, adquirir uma *escuta* aguçada, deve se auto-orientar, apostar em uma dose de autonomia criativa, adquirir uma habilidade especial de (auto)-percepção, através do apuro de seu auto-conhecimento (o momento diante do espectador é, afinal, um reflexo tributário do seu processo de trabalho).

Pois o *estado cênico* refere-se talvez mais que nada à *escuta* de si e do outro, disponibilidade para o outro e para o que o possa surpreender (há uma tríade com que o ator deve estar conectado: com ele mesmo, com os outros atores, com os espectadores). Não acredito que esse *estado cênico* primordial e comum a todos como linguagem e *escuta* esteja já adquirido. O maior desafio está em que ele está sempre a ser conquistado, de novo e de novo, a cada vez, a cada momento (e há muitos momentos, sabem os atores, em que, por mais que se queira estar “inteiro”, algo escapa e desenha-se apenas uma sombra do desejo), nunca está já dado.

Penso em Ariane Mnouchkine falando sobre as leis fugazes do teatro, que escapam à nossa apreensão e que é preciso redescobrir sem cessar: “As leis do teatro (...) Elas são misteriosas, voláteis! Uma noite as descobrimos e depois, no dia seguinte, é preciso buscá-las de novo, porque elas desapareceram”²⁴⁰. Quero dizer que aquilo que os atores “imprimem” em cena de seu *estado cênico* só pode acontecer graças a uma busca constante por ele a cada vez (e durante o processo, a cada ensaio). O *estado cênico* do ator e os *estados de ânimo* que ele “desenha” para a *figura em cena* trazem, no entanto, a marca da impermanência, pois constantemente nos transformamos.

²⁴⁰ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère.*, p.7. Tradução minha.

4.3.1. *Estar no presente*

A qualidade de *estar no presente* caracteriza o *estado cênico*. “O teatro é aqui, agora, verdadeiramente, rapidamente”²⁴¹, como diz Ariane Mnouchkine: a situação acontece na cena na rapidez do momento, diante dos espectadores, com os outros atores, em colaboração com eles, e o ator deve saber se inscrever nessa rapidez e *estar[no] presente*. Para tanto, é preciso que ele se concentre não para o que vai acontecer em cena, ou para o que já se deu, mas sobre o que se passa naquele instante. Recorro a belas palavras suas:

‘No teatro, não existe nada além do instante’. A lei mais misteriosa é sem dúvida aquela que rege *o mistério entre o interior e o exterior*, entre o estado (...) e a forma. Como dar uma forma a uma paixão? Como exteriorizar sem cair na exterioridade? Como pode ser feita *a autópsia do coração*? (...) Podemos dizer que um ator digno deste nome, ou uma atriz digna deste nome é uma espécie de ‘autopsiador’ (...). Seu papel é revelar o interior²⁴².

Sigo guiada pela precisão das palavras de Mnouchkine, que diz: “Eu penso que o teatro é a arte do presente para o ator. Não há o passado, nem o futuro. Há o presente, o ato presente (...) Atenção, não digo ‘estar presente’, mas ‘estar no presente’. O ato teatral se passa no instante e, uma vez que passou, outra coisa se passa”²⁴³. A partir do que ela diz, podemos pensar em diferentes “modos de dizer” para instigar uma reflexão, lembrando que Eugênio Barba, por sua vez, difundiu a noção de *presença do ator*, advinda do Oriente. Voltando a Ariane:

A presença é de fato algo que se constata, mas eu nunca trabalhei com essa noção. Eu não saberia como dizer a um ator para estar presente. Mas o que eu tento fazer com o ator é que ele esteja no presente, em sua ação, em tal emoção, *em seu estado e na versatilidade da vida também*. Essas são as lições que nos dá Shakespeare. Com ele, se sente que podemos começar um verso com uma cólera

²⁴¹ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.44.

²⁴² Idem., p.32.

²⁴³ Ibidem, p.31.

assassina, esquecer-se por instante dessa cólera para estar feliz com qualquer outra coisa que está no próprio texto, para recair num atroz desejo de vingança, e tudo isso em dois versos, é dizer, em alguns segundos. *Então o presente é hiper presente. É um presente por segundo.* Quanto ao conceito mesmo de presença do ator, há atores que são presentes e outros menos. Um bom ator é presente. Isso vem com o dom. Não é possível um mau ator que tenha presença, ou então ele tem uma má presença. *A presença progride com a capacidade de um ator se desnudar*²⁴⁴.

Retorno, neste diálogo, a Jefferson Miranda, que comenta sobre o processo de improvisações na CTA:

Assim como *Minh'alma* marcou a trajetória da companhia, também *uma coisa que não tem nome* redefiniu um novo território. Hoje estamos interessados num 'estar em cena', mais do que no 'ser em cena'. Creio que este 'ser', de certa forma, atingiu seus limites, e que é preciso retomar pela raiz essa questão. O ator vivo, pulsante, deve deixar que as circunstâncias o definam de maneira quase absoluta, em vez de se preocupar com uma construção longe do seu alcance, justamente por ser uma abstração. O ponto de partida se dá através de uma vivência muito *concreta* do ator. Tudo o que está longe de seu alcance ou que, de alguma forma, esconde suas reações mais legítimas, não nos interessa. Isto para vencer uma educação em que o ator substitui suas reações mais sensíveis, espontâneas, por um apanhado de códigos teatrais limitados, que o fazem acreditar que o exprimem de uma maneira mais convincente. Por isso, procuramos, através de um longo processo de improvisações, fazer com que o ator vivencie o máximo possível de circunstâncias, 'colocando-se em situação', mais do que 'criando a situação' segundo seus pré-conceitos. É preciso lembrar também, que as 'circunstâncias estabelecidas' são pouco definidas *a priori*, e que elas também vão se estabelecendo por obra das relações e do acaso [refere-se às surpresas que vão acontecendo nas improvisações]. Por isso esse tipo de trabalho requer um tempo incomum de maturação. A improvisação, que sempre fez parte do nosso trabalho, tem a função, hoje, além de fazer com que o ator crie e conquiste a vibração mais espontânea, de levá-lo a *ter propriedade sobre o 'estar'*. E descobrir '*como estar sempre renovado em cena*' é uma das questões cruciais do trabalho do ator e queremos, mais do que nunca, trazer o '*presente*' de volta à cena²⁴⁵.

O que Jefferson conta em seguida sobre a primeira etapa do novo começo, em 2002, legitima essa busca:

E era sintomático, nas nossas longas sessões de improvisação, ouvir os atores dizendo: 'mas não estamos fazendo nada!' E eu: 'Mas isso é ótimo! Essa é uma maneira legítima de *descobrir outra atitude do ator em cena*'. Dizia aos atores:

²⁴⁴ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.33.

²⁴⁵ MIRANDA, *op.cit.*, s/p. Grifo meu.

‘Você é muito mais rico e interessante na vida do que esse recorte estreito que você traz para a cena’. Então, nossa proposta era não recortar nada. Queríamos fazer com que o personagem fosse o ponto de encontro de uma extensa rede de relações – com o espaço, com o tema, com o outro, etc, e não uma pré-definição excludente²⁴⁶.

O trabalho que começa a se realizar a partir daí com os atores privilegia, sobretudo, duas questões muito importantes: de um lado, a necessidade de o ator poder lidar com o silêncio, a *escuta* e o vazio e, de outro, a necessidade de Jefferson de começar a lidar com a criação dos atores de um modo novo - e que vai derivar na nomeação de *atuação transparente (ou porosa)* (assim como naquele mesmo momento batizou o termo *cena suja*, segundo suas articulações estéticas do ver/ouvir).

Sobre a dificuldade que o ator enfrenta com o silêncio, Ariane Mnouchkine observa:

Freqüentemente em cena o ator *se apressa* em exprimir o que ele tem a dizer e assim, em lugar de *viver uma situação*, ele a diz – seja em palavras ou em gestos – fazendo assim desaparecer um dos princípios fundamentais do teatro: o reconhecimento. O espectador não tem então a liberdade de reconhecer um estado ou uma situação já que o ator *decifra* para ele a cena e a *informa* por meio de palavras ou gestos²⁴⁷.

Essa verborragia cênica é uma ameaça constante a todo ator e, cada qual a seu modo, processos de trabalho tão diferentes como são os de Ariane ou o de Jefferson instiga nos atores a qualidade da *escuta*, que vai na contra-mão dessa ansiedade (ansiedade que, seja em cena ou fora dela, é sempre danosa). Só muito trabalho fará com que os atores se *escutem* verdadeiramente e se recebam uns aos outros, sem se esquivarem da repercussão de algo que implica às vezes na sustentação de um tempo suspenso, de uma pausa vibrante (invariavelmente se relaciona ao exercício de uma *duração*) – em saber fazer silêncios, suportar o “entre”.

²⁴⁶ MIRANDA, *op.cit.*, s/p. Importante chamar atenção para a palavra *recorte*. Recorte da vida, que é o único que se vê, em certo sentido: fragmentos da vida, pedaços pinçados, um recorte e a diferença disto para o ator fazer um mero recorte dele mesmo, recorte submetido à ansiedade, ao medo da naturalidade, de silenciar, da ausência, enfim medo de ‘estar’ e do trabalho sobre si mesmo. Grifo meu.

²⁴⁷ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.16.

É preciso que o ator saiba tomar seu tempo, tempo de apropriar-se de um *estado*, de fixar uma situação (e para isso às vezes, nos ensaios da CTA, dois atores levam um bocado de tempo contracenando em improviso, a fim de irem tomando posse de um estado e da *escuta* do outro, sob determinadas circunstâncias criadas para *jogar* e que devem orientá-los). Há também a riqueza de perceber uma situação sob vários ângulos, e para isso os atores, sob a orientação de Jefferson, muitas vezes se alternam em duos que experimentam uma mesma improvisação com mudanças de atitude (assim, vão-se fazendo escolhas, aos poucos, e as improvisações vão sendo balizadas). É de fundamental importância o espaço de discussão sobre as improvisações de cada dia de ensaio, o que ocorre ao seu final. Questões são levantadas, perguntas e dúvidas manifestadas.

As referidas declarações de Jefferson apontam para um caminho de grande alcance que me faz evocar a clareza de Peter Brook, ao discorrer, em *A Porta Aberta*, sobre as dificuldades que o ator tem de enfrentar na investigação sobre si mesmo, a fim de buscar profundidade para seu trabalho. Esse confronto implica a necessidade de lidar com seu próprio *vazio interno* - pois há o vazio de cada um, de que não se escapa (e viver se trata também de um permanente exercício de apropriar-se do vazio (s) particular). Acredito que só com essa busca o ator pode ser capaz de estar realmente disponível e aberto ao inesperado em cena e expressar, de fato, um *vazio interno* em seu trabalho:

[estando] pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio. Mas há um preço a pagar: diante desse vazio desconhecido, surge, naturalmente, o medo. (...) medo de vazio dentro de si mesmo e do vazio no espaço. Imediatamente, ele trata de preencher o vazio para livrar-se do medo, tentando achar alguma coisa para dizer ou fazer. Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provêm do pavor de não estarmos realmente *presentes* se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos. (...) no teatro, a capacidade de reconhecer

que se pode estar totalmente ‘*presente*’, embora aparentemente sem ‘fazer’ nada, é fundamental²⁴⁸.

É preciso que o ator possa suportar e aceitar estar em circunstâncias / estados de falta, ausência, espera, paciência, silêncios, pausas, suspensões, segredos. Todo ator, porém, mesmo contra seu desejo, pode incorrer no equívoco de se pôr limites (como evitar a falta de riscos), em algum momento, por sentir medo. Aí entra a relação com o diretor – mas se o ator busca, por si, ter consciência do que lhe provoca medo, pode observar seus mecanismos de defesa e questionar tudo o que oferece uma sensação de segurança. Parece-me que o diretor Jefferson Miranda acredita na busca de consciência e autonomia do ator, caminhando juntos nesse caminho pelo afastamento da ansiedade, que estorva e faz que o ator não consiga estar ‘no presente do presente’ (que permitirá uma efetiva pesquisa de situações, afetos e estados).

Há que se enfrentar o medo do silêncio, o medo de escutar também, e o medo de escutar o silêncio, a fim de valorizá-los. É uma marca em contraste com todo teatro que cai no convencionalismo por não saber dar lugar ao silêncio. O ator deve aprender a dar lugar à respiração, a inscrever pausas, mesmo *a aceitar* a imobilidade, e atuando sem se atar às amarras de uma prévia composição mental já elaborada por ele, “mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si”²⁴⁹, como diz Brook²⁵⁰. No teatro é possível experimentar a realidade da extraordinária presença do vazio, “em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos”²⁵¹ – diz ele com clareza referindo-se ao que percebo compreender o *estado cênico*. São palavras de Brook ainda: “quando não se

²⁴⁸ BROOK, *A porta Aberta*, p.18.

²⁴⁹ Yoshi Oida, ator oriental há mais de três décadas trabalhando com Peter Brook, aporta muito da sua experiência a esse respeito em seus livros.

²⁵⁰ BROOK, *A porta aberta*, p.19.

²⁵¹ Idem, p.20.

procura segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço”. Creio que sintetizam bem a disponibilidade necessária ao ator, e que a percepção que se insinua no discurso de Jefferson Miranda vem a seu encontro.

4.3.2. *Estados de ânimo*

Virgínia Woolf diz em *Orlando*:

(...) esses eus de que somos constituídos, sobrepostos uns aos outros como pratos empilhados na mão do copeiro, têm suas predileções, simpatias, pequenos códigos e direitos próprios, chamem-se como quiserem (e muitas dessas coisas não têm nome), de modo que um só virá se estiver chovendo, outro, se for num quarto com cortinas verdes, outro, se a sra. Jones não estiver lá, outro, se lhe pudermos prometer um copo de vinho – e assim por diante; pois cada pessoa pode multiplicar com a sua própria experiência as diferentes condições que impõem os seus diferentes eus – e algumas, de tão ridículas, nem podem ser impressas em letra de fôrma²⁵².

O modo como nos encontramos em determinado espaço, além da sensorialidade que dele emana, influencia nossos diferentes “eus”, como chama Woolf a nossos estados de ânimo (ou estados psíquicos)²⁵³. Recorro à citação acima, aproveitando que é muito cara a Jefferson - ele diz: "Em *Orlando*, Virginia Woolf diz que somos compostos de muitos ‘eus’ que podem aparecer de forma aleatória. Quis justamente falar desta multiplicidade subjetiva através de situações impregnadas de cotidiano”²⁵⁴. Lembro Emil Staiger, que à sua maneira, afirma: “Os sentimentos, todos os estados mais recônditos e profundos de nosso

²⁵² WOOLF, *Orlando*, p. 204.

²⁵³ Segundo caras referências minhas: Ariane Mnouchkine e Andrei Tarkovski falam em estados de ânimo; Kantor fala em estados psíquicos – e aqui eu os leio como sinônimos.

²⁵⁴ WAJNBERG, “A complexidade do simples”. *Tribuna da Imprensa*, 15 nov. 2005.

íntimo, não estão entrelaçados da maneira mais esquisita com a paisagem, uma estação do ano, um estado da atmosfera, um alento?”²⁵⁵.

É certo que os elementos sensoriais têm sua importância (e muita) para os *estados de ânimo*. Quero chamar atenção, porém, para uma perspectiva que está para além do conceito de *espaço emocional*, uma vez que, em *deve haver...* ou em toda outra peça que se imagine, os pontos decisivos (definitivos) são aqueles em que se percebe o modo como cada *figura em cena* está se relacionando com outra (ou consigo mesma, quando só); a casa de *deve haver...* interessa afinal como espaço de encontro / desencontro entre as *figuras*. Digo isso para sustentar que o espaço nos influencia mas, no entanto, não pode determinar nada, pois os estados profundos do ser humano estão para além das influências de um ambiente, são de ordem psíquica realmente. Ortega y Gasset dizia “eu sou eu e minhas circunstâncias”- sobretudo as circunstâncias psíquicas, devo ressaltar, lembrando por sua vez Freud: “é preciso esclarecer que a *realidade psíquica* é uma forma particular de existência que não deve ser confundida com a *realidade material*”²⁵⁶.

Ao comentar que elegem, ao iniciar um trabalho, um campo semântico de sentimentos, Jefferson diz: “A gente tenta partir de um sentimento em que a gente esteja interessado, mesmo que seja difícil nomeá-lo”²⁵⁷. Em *deve haver...* foram principalmente sentimentos ligados ao mal-estar, a uma insegurança, em uma entonação que incluía, ao mesmo tempo, a ternura. Sim, desejam trabalhar, me parece, com uma “lupa” sobre comportamentos, sentimentos e emoções que irrompem nos acontecimentos anônimos do dia a dia; às vezes difíceis de nomear. Poderia falar em um “teatro de estados”, então? Bem,

²⁵⁵ STAIGER, *Conceitos fundamentais da poética*, p.60.

²⁵⁶ FREUD, “La interpretación de los sueños (II)”. In *Obras Completas*, vol. V., p.607. Tradução minha da versão em espanhol. Grifo meu.

²⁵⁷ Jefferson Miranda, em conversa com alunos de teatro e a diretora Celina Sodré, 24 nov. 2005.

fica a pergunta, à guisa de provocação, enquanto lembro uma declaração de Pina Bausch que traduz bem a delicadeza do trabalho investigativo de diretor e atores com este *feeling* e o espírito da busca permanente por se criar fagulhas artísticas - sim, fagulhas, já que a arte é, no fundo, difícil de ser alcançada:

Há de se encontrar [num espetáculo] uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que faça *pressentir* algo que está sempre presente. Esse é um saber bem preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. *Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais*. Mas, mesmo assim, é um saber bem preciso o que todos temos, e a dança, a música, etc. são uma linguagem bem exata com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte. (...) E o que interessa é isso: que se receba essa riqueza, que ela não seja tolhida, mas que se façam ver e sentir os mais variados estados de ânimo²⁵⁸.

Acredito de fato que o prazer do espectador de teatro reside, em grande parte, em poder testemunhar a dinâmica e a transformação de *estados* em um ator. Os *estados anímicos* expõem modos como o ator/a *figura* experimenta o mundo. E penso que, para o ator, no teatro, acreditar é o mais importante. Acreditar em determinado sentimento, e acreditar no que vem do outro em cena, até mesmo promovendo no espectador um reconhecimento desse acreditar em si e no outro: “Mais além de crer no que se joga, no que se é, simplesmente ‘crer no que o outro é, crer no que ele joga, em sua força, sua cólera, sua alegria, sua sensualidade, seu amor, seu ódio, (...) é preciso crer’”²⁵⁹, diz Mnouchkine. Como em toda circunstância na vida: quanto mais se investe de importância o outro, mais se valoriza este outro e a relação que com ele se estabelece em cena. Isso se desenvolve, em cena como na vida, de inúmeras formas. Uma entre elas reside no olhar. É preciso *saber*

²⁵⁸ BAUSCH, “Dance, senão estamos perdidos”. In: *Caderno Mais! Folha de São Paulo*, 27 ago. 2000, p.11. Grifo meu.

²⁵⁹ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p. 17.

olhar, *escutar*, compreender. E o saber provém de uma atenção sincera. Parece-me que, na CTA, esta seja uma qualidade considerada constantemente.

De qualquer modo, a *imaginação* sempre tem sua importância porque ela é o que permite ao ator se surpreender e surpreender o outro, e arriscar, e não deve ser confundida com falta de concreção: “a imaginação é um músculo”, como afirma Mnouchkine. “A imaginação se trabalha. Pela sinceridade. Pelas emoções. Pelo jogo, verdadeiramente pelo jogo”²⁶⁰. Da mesma forma como o espetáculo deve ser um lugar onde o espectador possa encontrar meios de abrir caminho à sua imaginação, o trabalho contínuo do ator precisa ser de busca onde ele, tal como diz Kantor, “supera uma imaginação pequena e estreita que sem reflexão e estupidamente ruma experiências miseráveis e o curso trivial das coisas”²⁶¹. O ator precisa, acredito, além de uma imaginação treinada, ter coragem, paciência, desejo de auto-superação para ir em busca – além do silêncio e da *escuta* - do verdadeiro, do comovente, do inesperado, do sublime.

Em *deve haver...*, estamos em contato com atores que oferecem sinceridade uns aos outros, em uma experiência mútua. Eles têm uma *atuação porosa* (ou *transparente*) e, ao olhar do espectador, despontam suas *figuras em cena*. Qualquer estética em que se trabalhe vai exigir toda a sinceridade possível do ator e auto-consciência aguçada, mas uma proximidade física como a de *deve haver...* é exigente ao máximo com o ator, no sentido de que todos os detalhes estão a descoberto.

²⁶⁰ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p. 17.

²⁶¹ KANTOR, *El teatro de la muerte*, p.58.

4.3.3. Atuação porosa ou atuação transparente

Em *deve haver...*, estão em jogo os desencontros (mais que os encontros) nas relações, com suas faltas e falhas, impregnando cada elemento da peça e provocando uma tensão interna entre o espaço, tão formalmente acabado, e a atuação dos atores, que tem um tom como se tudo estivesse sendo improvisado (embora nada o seja), devido à naturalidade de que dotam o trabalho (lembro ainda a coerência que há entre o tom da atuação e este espaço, íntimo e lírico). E ainda que haja tensões, há os contrastes e as ambigüidades também, como o espaço para se rir de pequenas, simples e ordinárias coisas do cotidiano (note-se que as pequeninas coisas talvez ganhem tanto espaço e ressonância porque não se fala diretamente o que é mesmo importante a ser dito).

É fundamental dizer que a naturalidade que têm os atores em *deve haver...* é fruto de muito trabalho. O discurso do diretor, a que recorro constantemente, alerta que a naturalidade não pode ser confundida com um “ficar naturalzinho”²⁶². Para mim, trata-se, no entanto, de uma diferença às vezes marcada por uma linha mais tênue do que se poderia supor, e que depende, em grande parte, da intensidade interna do ator, de sua energia e seu modo próprio de *estar no presente*. Acredito que no teatro é crucial que o ator nunca se sinta *demasiado* à vontade ou cômodo (há sempre uma tensão interna). Sim, radiante por estar fazendo algo que o engrandece, mas precisa, de algum modo, sentir incertezas, pois é uma experiência que tem relação com o arriscado, o inesperado, o efêmero.

Essa questão da naturalidade tem, sim, que ver com o trabalho sobre a espontaneidade, que pode ser pensada apropriando-me de palavras do escritor Bernardo Carvalho ao comentar a obra de Allen Ginsberg com uma elaboração que me vale “como

²⁶² Jefferson Miranda em conversa com o público em 16 out. 2005.

uma luva” para o ator (apesar de originalmente ser de um contexto tão diverso). Diz ele que a espontaneidade “é construída *a priori*. Pela ‘experiência’, justamente. Ela é fruto de um profundo trabalho pessoal de despojamento em relação às convenções e aos condicionamentos que impedem novas percepções e a expansão da consciência”²⁶³. Ora, a espontaneidade é algo que se trabalha justamente porque todos temos dificuldades internas que podem obstaculizá-la. Aparecem dificuldades no trabalho que são reflexo de nosso modo de estar na vida, da própria visão sobre si mesmo e sobre o outro. Por isto é que acredito que só com um trabalho permanente sobre si mesmo (dentro e fora de cena) é que o ator pode, em cena, estar mais preparado para trazer em si esse sentido de espontaneidade.

Para abordar o tom de atuação dos atores, em *deve haver...* (e como concepção atual de trabalho na CTA), se colocou desde o início para mim a questão de como nomear o lírico da atuação, já que eu não me contentava em falar em *naturalismo*, sem questionar o uso do termo. Isto seria corroborar uma nomenclatura ainda em voga mesmo no mundo da crítica - que ocorre sem que eu veja este uso ser questionado, como seria esperado, ao se falar sobre teatro contemporâneo. Assim, à força de se dar um nome à “atuação lírica” (mas que muitas vezes é fugidia sem um trabalho rigoroso sobre a sinceridade), é uso corrente, mesmo entre a crítica, chamá-la “naturalista”, o que, inevitavelmente, significa atrelá-la a uma determinada concepção estética e mesmo ideológica. Minha pesquisa, desde o início, me fez ponderar muito a esse respeito, e mais ainda porque, em *deve haver...*, inspirada por toda a *evocação anímica* de uma atmosfera que remete até ao cinema, eu me vi, num primeiro momento, inclinada a chamar a atuação de *cinematográfica*, tateando em busca da difícil tarefa de a nomear.

²⁶³ CARVALHO, *op.cit.*, p.210.

Examinando bem, fui concluindo que o uso do termo “naturalismo” sempre me soava apenas cômodo, como um rótulo – e isso bastaria para não usá-lo, já que iria completamente contra o trabalho de pesquisa de linguagem que orienta não só a CTA, mas toda a companhia de teatro - e todo ator - que trabalha sob um registro “lírico”, movido pela atenção ao *estado cênico* e a *estar no presente*, e por uma busca do risco e do inesperado.

Amauri Araújo Antunes, em sua tese sobre o teatro do ator-autor no Brasil, investiga esta questão do “naturalismo” hoje, tomando por objeto, entre outros, o trabalho do *Prêt-à-Porter*, coordenado por Antunes Filho – e que, a meu ver, tem anseios semelhantes aos da CTA, quanto ao trabalho do ator:

O naturalismo, como movimento artístico, ocorreu entre o final do século XIX e o início do século XX; porém, até hoje é uma forte referência artística e conceitual, tanto que Antunes Filho afirmou, em entrevistas e em diversas matérias publicadas na mídia impressa que, na série *Prêt-à-Porter*, há um “falso naturalismo”. Ele se refere ao que julga ser uma proposta inovadora, mas, de certa forma, o que traz à tona é o naturalismo. É certo que a presença do adjetivo ‘falso’ resulta em uma confrontação do conceito consigo mesmo, uma contradição em termos: ao mesmo tempo falso e natural. Qual o motivo de Antunes Filho utilizar o termo ‘naturalismo’? A principal razão talvez esteja no fato de que o personagem e a interpretação em *Prêt-à-porter*, na *aparência*, se assemelhavam aos do teatro naturalista. Devemos então verificar até que ponto essa semelhança é sustentável²⁶⁴.

Amauri segue dizendo que, conforme Marvin Carlson,

‘Os atores de Antoine deveriam apresentar gestos naturais’ e substituir a composição ‘pelos efeitos realizados unicamente por meio da voz’, a interpretação deveria ocorrer de maneira simples e natural, reproduzindo ‘os gestos simples e os movimentos naturais de um homem moderno que vive a sua vida diária’. Este parece ser o cerne do naturalismo proposto por Antunes: o ator reproduzir o movimento e os gestos ‘naturais’ do homem contemporâneo que, em última análise, seria ele mesmo.

²⁶⁴ ANTUNES, *O ator-autor no teatro brasileiro – três experiências contemporâneas*. Tese de doutorado. UNIRIO, p.141. Grifo meu.

Amauri esclarece, no entanto, que: “O ator naturalista, por exemplo, o da época de Zola ou Antoine, será descrito segundo uma teoria do meio, de uma *estética do verossímil* e dos *fatos reais*, conformemente à ideologia e à *estética determinista* e naturalista”²⁶⁵.

Preciso esclarecer que o ator que tem um trabalho que ora chamamos *poroso* não está tratando de *parecer* natural, senão de *estar* natural (como resultado de seu trabalho, e sendo fundamental que o ator tenha o *estado cênico* com a energia demandada pela cena); a ideologia a que se liga também não tem nada de determinista; ao contrário, busca revelar, através da atuação, a fragilidade dos dualismos para a compreensão das coisas, sobretudo para a compreensão do discurso interior do sujeito.

Amauri chama atenção para o fato de a atuação, em *Prêt-à-Porter*, ser construída com recursos sutis, “além de um uso da voz muito característico. Os atores falam como se não estivessem no palco, como se não houvesse a preocupação de serem ouvidos. Este conjunto dota de naturalidade a interpretação”²⁶⁶. Estas características são comuns a *deve haver...*, mas discordo quando ele diz que é um uso de voz “muito característico”. É tão-somente um uso da voz que respeita a coerência de uma proposta cênica intimista e lírica. Recentemente pude usufruir de uma outra peça tocante, de evocação lírica, assim como a atuação dos atores: a versão do grupo Piolin de teatro, da Paraíba, para *A gaivota* de Tchecov, intitulada *A gaivota, alguns rascunhos*, recém-apresentada no festival *Riocenacontemporânea* 2006. Definitivamente, me parece que se pode dizer que tanto esta proposta quanto a do *Prêt-à-Porter* vão ao encontro dos mesmos anseios de atuação que *deve haver...*, mas nada há que justifique que sejam experiências que devam estar amarradas à concepção naturalista.

²⁶⁵ ANTUNES, *O ator-autor no teatro brasileiro – três experiências contemporâneas*. Tese de doutorado. UNIRIO, p.57. Grifos meus.

²⁶⁶ Idem, p.142.

Amauri se detém em algumas questões, inclusive chamando a atenção para o fato de que, nos primeiros *Prêt-à-Porter*, a quarta parede era posta abaixo de cara, já que a primeira fala era dirigida ao público, “aquele elemento que o cânon naturalista recusava”²⁶⁷. Isto também ocorre em *deve haver...*, com a fala inicial aos espectadores (que já comentei no princípio deste trabalho) antes que se inicie a ação propriamente dita²⁶⁸. O que Amauri diz a seguir expressa melhor algumas afinidades entre o trabalho do *Prêt-à-Porter* e o da CTA (ele diz que a maior parte dos textos²⁶⁹ enfatiza o que não é dito por palavras): “Nestes trabalhos, as falas e as grandes ações externas perdem importância se comparadas aos silêncios e às sutilezas”, sendo os conflitos mais internos às figuras que externos. Amauri conclui que “As referências naturalistas parecem ficar quase que apenas na superfície, não resistindo a uma verificação um pouco mais atenta”²⁷⁰.

Creio, por tudo isto, que se faz necessário um rigor maior de nomenclatura. Há quase 20 anos, em seu livro *O ponto de mudança*, de 1987, Brook se perguntava se a resposta para a falta de ousadia no teatro podia ser encontrada “num novo tipo de naturalismo”²⁷¹. Talvez ele hoje expressasse o que queria dizer por outras palavras? Fica-nos a pergunta. Fato é que ele comentava a peça *A Conexão*, dos anos setenta, dirigida por Julian Beck.

Brook dizia:

Para mim, *A Conexão* prova que o desenvolvimento da tradição naturalista caminha no sentido de focalizar cada vez mais o indivíduo ou as pessoas, com uma nítida tendência de descartar enredo, diálogo e outras muletas do nosso

²⁶⁷ PITTA, Fernando. “O falso naturalismo”. In: *Prêt-à-Porter 12345* apud ANTUNES, *O ator-autor no teatro brasileiro – três experiências contemporâneas*, p.143.

²⁶⁸ Em *uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)* – a peça que marcou a virada estética da companhia – também havia uma fala do diretor ao público antes do início da ação, em que mencionava a sua busca pela “poesia da cena”. In: LANDIM, “Cinco cenas em busca de referência”. In: *Globo on line*, 24 julh. 2002.

²⁶⁹ Observo que, à diferença de *deve haver...*, o texto final de *Prêt-à-Porter* é escrito pelos próprios atores.

²⁷⁰ ANTUNES, *op.cit.*, p.146.

²⁷¹ BROOK, *O ponto de mudança*, p.44.

interesse. Creio que isso aponta para *um futuro teatro supernaturalista* no qual o puro modo de ser [ou de estar] possa existir por si próprio.

Brook dizia ser aquela uma peça que provava que o naturalismo pode aprofundar-se a ponto de conseguir transcender as aparências. Por fazê-lo, ele propunha o termo “supernaturalismo”. Em pleno ano de 2006, no entanto, me parece importante perguntar: por que atar essa percepção forçosamente ao conceito naturalista? Falar de uma atuação que encontra um parentesco com a atuação naturalista significa inevitavelmente um re-pensar a convenção naturalista? Há de arrastar sempre consigo aquele nome? Por que não falar simplesmente em uma *atuação lírica*?

Em meio a essa minha inquietação, Jefferson Miranda me falou em *atuação porosa* (ou *transparente*). Cito as suas palavras, que acabam por enfatizar por que já não me parece razoável o uso do termo “naturalista”:

Eu não gosto mesmo do nome “naturalismo” porque o sufixo “ismo”... é como se houvesse um estado ideal, como se houvesse um ideal [de atuação / de entonação / de relação entre as pessoas]. Essa concepção do ideal vai totalmente contra o que a gente privilegia que é o ‘estar’, a experiência mesma [do momento presente na cena]. Para o ator e para o espectador. Estar no presente. O ator se reiniciando todos os dias, diferente do que se vê muito no teatro por aí... e os atores experienciam tanto quanto o espectador, mas é uma natureza distinta de experiência, claro. Então, não é realismo, não é naturalismo, por mais que se tenha qualquer tipo de parentesco²⁷².

Quando Jefferson comenta a noção de “*estado ideal*”, lembra a situação absurda (mas que se constata em teatro, em cinema, ou em televisão) de um ator que, em lugar de verdadeiramente *escutar* o outro e entrar em contato com o que ele lhe oferece no presente, não tem essa *escuta* e se relaciona com o outro de acordo com uma idéia de ‘como ele gostaria que o outro lhe respondesse’, por exemplo. Ainda que o outro lhe responda de um outro modo. O que faz com que os dois estejam ‘como se’ estivessem se ouvindo. Uma

²⁷² Jefferson Miranda entrevistado em 22 set. 2006.

situação patética para o espectador atento - e situação que, pelas dificuldades de relacionamento, constatamos por vezes na vida fora do teatro (mas que, ao menos na realidade do teatro, só deveria existir revelando falta de *escuta* entre as *figuras em cena*, mas não entre os atores).

O *dramaturg* e cenógrafo Flávio Graff, por sua vez, sintetiza: “Esse nome, naturalismo, eu não gosto. Parece que está querendo dizer que é para *parecer* natural. Prefiro dizer que é uma *atuação transparente*”²⁷³. Reitera, assim, a questão principal - a de o ator se apropriar de um estado com naturalidade, e não de *fingir* que está natural, o que é bem diferente. No trabalho do ator, não há espaço para a mentira e para o fingir, e sim para acreditar no estado que assume e no estado que o outro ator com quem contracena assume. Há que ser verdadeiro e aprender a distinguir, ele mesmo, o verdadeiro do falso (trata-se, sobretudo, de *acreditar*, como expressei há pouco).

Os termos *atuação transparente* / *atuação porosa* começaram a ser pensados de modo consciente por Jefferson Miranda a partir de 2002, com *uma coisa que não tem nome...*, empenhando-se ele, de uma forma nova, em romper com o que fosse “teatral - no mau sentido da palavra”.

Jefferson diria, em 2002: “Não queremos mais personagens *determinados*, mas sim o ator em cena. Os personagens se definem através da rede de relações construídas na cena”²⁷⁴. É importante perceber que esta fala é menos impactante do que pode parecer, é simplesmente reativa a uma concepção de personagem que se liga a uma idéia, a uma abstração antes que à construção prática do ator. Assim, Jefferson comenta sua mudança de perspectiva orientadora do trabalho com os atores: “Antes a gente partia de um

²⁷³ Flávio Graff entrevistado em 22 set. 2006.

²⁷⁴ LANDIM, ‘Cinco cenas em busca de referência’. In: *Globo on line*, 24 julh. 2002. Capturado em www.ciateatroautonomo.com.br. Grifo meu.

personagem, de uma história. De onde a gente parte agora? Qual é a nossa referência? Para onde vamos olhar? Para as artes plásticas, por exemplo? Não, para a fonte de tudo, a vida mesma”²⁷⁵. Em outras palavras: "Se até então a gente fazia teatro olhando muito para as referências do próprio teatro, resolvemos mudar a lente e olhar diretamente para a vida como grande fonte de inspiração”²⁷⁶. Jefferson começou então a desenvolver com os atores um trabalho também de “despojamento do ego”, o que ele relaciona também ao “despojamento do sentido de personagem” (de forma que se tenha um sentido mais concreto da experiência, e menos ligado a uma idéia, ou a um ideal²⁷⁷) e à busca de uma naturalidade em cena (que só se pode chegar a ter a partir de um trabalho diário do ator sobre si mesmo e sua capacidade de improviso - esse difícil e desafiador permanente confronto consigo mesmo). Ele diz que, na sua visão, tudo isso implica simplesmente em observarmo-nos em nossos atos na vida cotidiana, e deixar de lado as referências e os códigos teatrais em proveito dos “códigos da vida” – o que compreende inevitavelmente um sentido ético.

Nas palavras de Jefferson, é um “trabalho que chamamos *atuação transparente*, deixando *transparecer* muito mais um estado que uma energia”²⁷⁸. Parece-me interessante falar em *atuação transparente* se consideramos que o sentido de transparência é o de sinceridade, simplicidade, sem lugar para a intenção de enganar; uma maneira de permitir ver um sentido oculto, que traduz bem o trabalho do ator em revelar *estados* recônditos do ser humano. Mas só me instiga usar essa expressão se penso, dialeticamente, no “outro lado” da transparência, a opacidade; do contrário, pareceria ingênuo e sem mistério. É o

²⁷⁵ Jefferson Miranda entrevistado em 22 set. 2006.

²⁷⁶ Jefferson Miranda entrevistado em abr. 2005.

²⁷⁷ Eu me detenho algo mais nesta percepção quando discuto a noção de *figura em cena*.

²⁷⁸ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

sentido de opacidade, pois, que faz ver que o desejo de transparência no trabalho do ator não tem nada de ingênuo, porque deve trazer em si sempre algum mistério que provoca uma tensão com a suposta nudez da sinceridade (transparência). Ocorre-me esta fala de Ariane Mnouchkine: “É preciso também ter imaginação e segredos. *Vocês têm segredos?* (...). É preciso aprender a paciência e a humildade do mistério”²⁷⁹.

De qualquer maneira, eu prefiro pensar no termo *atuação porosa*, que deixa de lado qualquer má interpretação da “transparência”, ao mesmo tempo que a porosidade traduz o sentido de disponibilidade e remete às muitas “camadas” de que se deve compor o trabalho de um ator, a fim de que tenha o poder de criar metáforas, e onde se incluam ricas contradições, como diria Brecht.

4.3.4. *As pequenas percepções*

Eu acredito que, apropriando-se do *estado cênico*, a própria situação da cena exige do ator que ele trabalhe o detalhe, o fato preciso. É lá, nos pequenos atos verdadeiros, que o ator / a *figura em cena* vai adquirir sua força de existir aos olhos do espectador e que a emoção vai nascer. O ator conduz as situações e o modo como se coloca nelas, orientando-se em direção a certos estados emocionais, mais ou menos facilmente legíveis. A emoção ‘maior’, no entanto, virá do encontro entre o ator e o espectador. Emoção do ator e emoção do espectador. Duas emoções que se encontram, com a troca de energia.

Mesmo quando o corpo do ator está (aparentemente) imóvel, a ação continua a ser *jogada*, e pode ser que (nessa aparente imobilidade) internamente alcance uma intensidade

²⁷⁹ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.24. Tradução minha. Grifo meu.

mais concentrada. E pode ser que o corpo do ator expresse suas atitudes e escolhas de modo ambíguo ou sutil (o que não quer dizer impreciso), sem ser explícito, óbvio. Isto ganha uma especificidade maior se trabalha com *estados anímicos* contidos - contenção que em *deve haver...* me parece ganhar uma dose de melancolia, um tom que traz um sentimento próximo da tristeza, mesmo quando humorístico. Essas características são intensificadas pelo confronto com a proximidade física.

Em uma das poucas vezes em que estive presente à sala de ensaios da CTA, houve um momento que me chamou especial atenção: ao comentar uma improvisação e a maneira como dois atores haviam trabalhado juntos a situação proposta, Jefferson lhes dizia: - “Como seria se vocês lidassem com a situação de uma outra maneira, mais surpreendente? Como poderia ser?” Um desafio lhes estava sendo colocado, portanto. E vinha acompanhado de um comentário feito com precisão ao ator que expressava maior contenção: - “E a sua reação: vamos tentar que seja quase imperceptível, um movimento mais interno ainda, entende?”.

Recorro a esse instante porque evidencia a busca conjunta da direção de Jefferson e seus atores por uma qualidade que se manifesta em *deve haver...*, à sua maneira, de movimentos “mínimos”: um “mínimo” que há de ser *ainda* expressivo. Aquilo que eu vou chamar aqui de *pequenas percepções*, inspirada pelo uso muito próprio que faz José Gil dessa expressão (um dia cunhada e pensada por Leibniz)²⁸⁰.

Aproprio-me da expressão porque eu quero observar a dedicação a esse *mínimo* detalhe que a *atuação porosa* recebe na CTA atualmente, no sentido de o trabalho dos atores investir na pesquisa de “gestos mais contidos que manifestos”²⁸¹, citando Pavis. A

²⁸⁰ GIL, *A imagem nua e as pequenas percepções*, p.104.

²⁸¹ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.20.

questão é que a sutileza do ator ao lidar com a importância do mínimo detalhe se “ilumina” quanto maior for a qualidade de *presença* desse ator (ou a qualidade com que está *no presente*), e isto faz toda a diferença. Que o trabalho de atores e diretor envolva criteriosamente as *pequenas percepções* é então mais uma manifestação do grande valor que dão a tudo que é não-verbal, seja gestual, seja sensorial.

José Gil diz que as *pequenas percepções* são “percepções subliminares particulares, sensoriais”²⁸² que, num primeiro momento, impressionam os sentidos sem impressionar a consciência, e depois retrospectivamente se fazem lembrar²⁸³. Gil diz que ocorrem quando primeiramente tínhamos apenas uma percepção inconsciente, “esta torna-se consciente graças ao ‘darmo-nos conta’”²⁸⁴.

Pensar em *pequenas percepções* me é especialmente interessante na abordagem de uma peça que preza tanto a sensorialidade. Ainda mais se atentarmos para o fato de que Gil esclarece que as *pequenas percepções* revelam “propriedades do *invisível* sensível”, numa associação perceptiva entre elementos não verbais: gestos, cores e sons, poesia e música, num *jogo* de metáforas e analogias entre os elementos artísticos, e acabam por religar o não-verbal ao verbal. O que se conecta muito bem ao olhar do espectador²⁸⁵, incitado a uma percepção maior dos detalhes pela própria atmosfera da peça. Diz Gil:

Ora, o que é próprio do olhar do artista e, em particular, do pintor é detectar relações de formas, de cores ou de texturas que o olhar comum não vê. (...) as pequenas percepções aumentam a escala da percepção comum: o artista vê nitidamente e como que ampliado aquilo que o olhar profano mal chega a distinguir²⁸⁶.

²⁸² GIL, *op.cit.*, p.113.

²⁸³ Idem, p.105.

²⁸⁴ [entre aspas por serem palavras de Leibniz] GIL, *op.cit.*, p.105.

²⁸⁵ Idem, p.100.

²⁸⁶ Ibidem, p. 116.

Se investigarmos com profundidade o que Gil diz das *pequenas percepções*, veremos que o que ele desenvolve se ligaria não só ao artista, mas também ao ponto de vista do *espectador criador*. As *pequenas percepções* são ditas “*invisíveis*” por José Gil, e assim nomeadas: “uma expressão do rosto que ‘não se notara’, um som que ‘se ouvira sem se dar por isso’, etc.”²⁸⁷. O nível das *pequenas percepções* é, segundo Gil, como um “entre”, “não se situando nem do lado verbal nem do não verbal”²⁸⁸. Pequenos gestos que aparentemente não têm importância, mas que depois vemos que sim. Percepções que são subliminares e “apreendem-se em nuvens ou atmosferas correspondendo a ‘sentimentos confusos’”. E que afetam diretamente os sentidos (e são como as impressões sutis descritas por Proust, diz ele):

Uma mudança microscópica na expressão dos lábios, enquanto o rosto todo permanece imóvel, basta para fazer surgir um infinito de sentido (...) porque o olhar pode precisamente ver pequenas percepções inconscientes. (...) Assim se forma a atmosfera, a poeira de pequenas percepções que proporciona o ‘sentimento confuso’ de uma multiplicidade infinita de sensações²⁸⁹.

Tomando, com liberdade, a aceção de Gil, caracterizo aqui as *pequenas percepções* como sinais talvez só perceptíveis aos olhos muito atentos, muitas vezes ambíguos – entonações, olhares, gestos mais contidos que manifestos – momentos fugazes em que não há sentido expresso, mas sim sugestões, brechas, um “entre” em que algo se pode insinuar. Trata-se daquilo que não se inscreve em palavras, mas com o corpo, e de traduzir estados e emoções no corpo, em atitudes e ações (às vezes traições ao que se diz com a palavra), mas sem liberá-las das sutilezas do indizível e da sugestão. Ocorre-me que, à sua maneira, Pavis fala das *pequenas percepções*, marcando sua importância “em reação a uma cultura visual

²⁸⁷ GIL, *op.cit.*, p. 98.

²⁸⁸ *Idem*, p.99.

²⁸⁹ *ibid*, p.108.

hegemonia da *evidência*, na audição, no ritmo, nas percepções sinestésicas, logo *além* dos sinais visuais demasiadamente evidentes e unidades largamente *visíveis*”²⁹⁰.

Ressalto, uma vez mais, que na expressividade das *pequenas percepções* interfere diretamente a qualidade de energia do ator (caráter perceptível, embora extremamente subjetivo, como menciona Pavis²⁹¹), pois fazem parte do que estou chamando *invisível*. Penso que o trabalho com as *pequenas percepções* constitui, para qualquer ator, um dos elementos fundamentais para conferir sutileza, precisão e apuro emocional a seu trabalho, e seu desafio está justamente na dificuldade de administrar a tênue linha entre a energia pulsante, que vai fazer o ator realmente vibrar, e a falta desta energia, que amortiza, e muito, a expressão dos afetos e das intenções (em lugar de dar-lhe uma qualidade mais sutil, tal como desejado).

4.4. A criação partilhada

Em *deve haver...*, à quebra de barreira ator-espectador, juntam-se outras características eminentemente contemporâneas, como o processo de nascimento do texto teatral através das improvisações diárias dos atores ou o rompimento com uma estrutura de funções artísticas rigidamente hierarquizada. Na CTA, o ator contribui diretamente na criação das cenas, e todos os criadores exercitam sua autonomia criativa, partilhando propostas, idéias e questões ao longo dos ensaios. “Num primeiro momento, faz-se a pergunta: ‘sobre o que vamos falar?’”, conta Flávio Graff. A partir daí, há um período de

²⁹⁰ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.20. Grifos meus.

²⁹¹ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.20.

discussão sobre o que vão trabalhar, que tipos de questões vão permear o trabalho e como as vêm, além das referências literárias / cinematográficas que se façam presentes. Diz Flávio:

Depois começam os ensaios, as proposições de improvisações e, por outro lado, uma estrutura se esboça. No caso de *deve haver...* era que iríamos construir uma peça que se passasse em três tempos distintos: uma mulher nos anos 20, perguntando-se sobre seu dia que ‘dá errado’, outra mulher nos anos 70, e outra situação hoje²⁹².

A criação da peça tem a assinatura da companhia (a autoria da obra é partilhada por todos), embora, de fato, a seleção, a roteirização e o texto final sejam de autoria do diretor, quem responde pela dramaturgia e estrutura do espetáculo. O processo de composição vai ocorrendo com a contribuição de todos - os atores fornecem a matéria prima viva para a peça e sua escrita, e todo o tempo eles e o diretor contam, em suas apreciações das improvisações, com o olhar crítico do *dramaturg*. Faz parte do trabalho da direção de Jefferson, portanto, também a *escuta* aguçada para as situações interessantes que possam surgir com as improvisações (ele toma nota de tudo o que lhe pareça relevante), além de, ao final de cada ensaio, coordenar uma discussão sobre pontos importantes que tenham surgido naquele dia (e associações). Tudo isto leva Flávio (o *dramaturg* e cenógrafo) a esclarecer que “o texto é consequência do processo”²⁹³ que vai se fazendo com a seleção, o balizamento e o aprimoramento de improvisações.

“*Que importa quem fala, disse alguém, que importa?*” – Foucault tomou do repertório *beckettiano* esta fala para pôr em questão a noção de autoria. Interessa-me justamente trazê-la a este contexto de criação partilhada, a fim de marcar o intenso espírito de troca e atenção ao fluxo criativo sem o qual o teatro não pode existir, mais fundamental que estar

²⁹² Flávio Graff em depoimento 22 set. 2005.

²⁹³ Flávio Graff em encontro com o público em 16 out. 2005.

preso à preocupação sobre a autoria de idéias na criação de cenas. Aí me vale como parâmetro a força de uma fala de Ariane Mnouchkine:

É preciso saber no teatro não se faz nada sem os outros, que tudo é dado pelo outro. Que não se faz nada se não há escuta do outro, que não se faz nada se não se recebe o outro. Que é sempre muito difícil de saber, num espetáculo, quem fez o quê, de onde vem o quê [em função do intenso processo de criação partilhada, de troca]²⁹⁴.

A CTA, portanto, tem um processo de criação que, se o contextualizamos, pertence à tendência teatral dos chamados *processos colaborativos* – tendência que tem se firmado no Brasil a partir dos anos 90, e marcada pela contribuição coletiva constante, por experiências de dramaturgia escrita durante o processo de criação, mas também pela afirmação do poder do diretor, que tem sempre a palavra final (esta, a diferença maior em relação aos processos de criação coletiva dos anos 60/70). Além disso, diferente das criações coletivas, nos processos colaborativos, se mantêm as funções artísticas de cada um. O diálogo constante entre os diferentes criadores envolvidos constitui um dos paradigmas desse processo de trabalho.

A CTA possui, no entanto, duas peculiaridades de destaque: a primeira delas, o fato de o texto final ser do próprio diretor da peça, a meu ver, define essa dramaturgia, em última instância, como “dramaturgia do diretor” - ainda que a CTA não dê evidência a este dado (e sem que isso signifique uma contradição, tampouco). No que tange à dramaturgia, há atualmente, - é preciso que se diga -, o que se poderia chamar quiçá de “cânone da multiplicidade”, dadas as diversas práticas de seu fazer: os *processos colaborativos* têm trabalhado, mais que com um diretor-autor, com um dramaturgista convidado a escrever o texto a partir das improvisações. Começou a estar também em maior evidência, nos anos

²⁹⁴ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.76.

noventa, a “dramaturgia do ator”, produzida pelos atores individualmente ou em grupo²⁹⁵; além da possibilidade tradicional do texto escrito pelo dramaturgo para depois ser encenado.

A outra peculiaridade a destacar na CTA é a presença contínua do *dramaturg* (Flávio Graff). Neste caso, porém, entenda-se que o *dramaturg* é, mais que um conselheiro literário e teatral do diretor²⁹⁶ (uma das definições oferecidas por Pavis), alguém que tem autonomia para fazer propostas e expor suas considerações sobre as improvisações dos atores, além de agir, de fato, como um *crítico interno* da companhia (sendo esta uma outra acepção dada por Pavis)²⁹⁷. Isto significa, na prática de trabalho da CTA, ter um alto nível de diálogo com o diretor, mesmo sobre as decisões finais, e estar presente com frequência à sala de ensaios, mas não com a função de responder pela dramaturgia do espetáculo, como o nome faria supor. Fique claro que, na CTA, é o diretor quem responde pela dramaturgia dos espetáculos, em última instância. O fato de Flávio Graff ser atualmente também o cenógrafo da companhia (assinou em parceria com Jefferson tanto a cenografia quanto o figurino de *deve haver...*), faz com que responda pela direção de arte dos espetáculos, o que confere uma forte vinculação entre estética, temática e dramaturgia. Com essas palavras Flávio sintetiza a definição de seu trabalho na companhia: “Aquele que pensa e reflete teoricamente o projeto – e como vai fazer uma vinculação estética com o processo, porque sempre há o conceito estético”²⁹⁸.

²⁹⁵ Sobre este assunto em especial, Amauri Antunes tem tese de doutorado recém realizada pela UNIRIO (2006), intitulada *O autor-ator no teatro brasileiro – três experiências contemporâneas*.

²⁹⁶ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.3.

²⁹⁷ PAVIS, *Diccionario del Teatro*, p.152.

²⁹⁸ Flávio Graff entrevistado em 22 set. 2005.

Aos espetáculos em que a cenografia tem importância imensa, como em *deve haver...*, Pavis chama de encenações cenográficas: “A encenação cenográfica é uma estrutura cênica autônoma, ela utiliza a cena como uma linguagem que tem autonomia, e isso de Artaud a Wilson”²⁹⁹. A elaboração da estrutura e espaço cênicos, ao longo do processo de criação do espetáculo como um todo, é uma marca forte no trabalho da CTA. Sobre sua importância em *deve haver...*, comenta o crítico Daniel Wajnberg:

Não por acaso, a cenografia, formulada passo a passo durante os meses de ensaios por Jefferson Miranda e Flavio Graff, traz a geografia de uma sala com a qual se pode estabelecer tranquilizadores vínculos de normalidade que, porém, logo se desfazem. É uma sala específica, arquitetada para ‘permitir’ o fluxo das subjetividades dos artistas e dos espectadores (...) ³⁰⁰.

A circularidade do espaço é, para mim, o fator material mais responsável por essa sensação de fluxo de subjetividades. Note-se que, nesta peça, o espaço circular leva a uma associação com uma noção de tempo circular, sem começo nem fim (a descontinuidade temporal que marca os fragmentos) e com a sugestão onírica de que já falei.

Quanto mais conheço o trabalho da CTA, a sensação é de que diretor e cenógrafo têm uma forte visão espacial, em busca de uma *cenografia da emoção*, em que se revela seu alto senso estético. Sua aguçada visão quanto à direção de arte articula a proposição estética de cada espetáculo a alguma questão precisa a ser trabalhada em relação ao espectador.

O processo de criação da cenografia de *deve haver...*, para Flávio, partiu de um desejo claro, que já abarcava toda a sua concepção: ele desejava “trabalhar com um espaço que se acende, que se ilumina, agora é verde, agora é vermelho, e que se amplia e se fecha”³⁰¹. Sua afirmação corrobora a de Jefferson: "Pensamos em não trabalhar com a luz em sentido literal,

²⁹⁹ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.200.

³⁰⁰ WAJNBERG, “Tocando no impalpável”. In: *Revista Ensaio*, julh. 2004. Grifo meu.

³⁰¹ Flávio Graff entrevistado em 22 set. 2006.

mas na luz como vibração. Foi até por causa disso que chegamos à idéia de cenário, pois não queríamos a luz como um foco. Queríamos que o espaço se acendesse (...)”³⁰². Promove-se uma interação efetiva entre espaço e *figura em cena*: “em um momento, uma mulher se sente mal, muito pequenina e sente o lugar em que está ficar muito grande diante de sua pequenez” (nas palavras de Flávio), e aí é que o teto se expande. Na outra versão desta cena apresentada muito mais adiante, em que seu mal-estar é intensificado por saber que seu marido a está deixando, o teto irá se contrair.

Jefferson Miranda declarou, à época da estréia da peça, que as definições que haviam no princípio eram sobretudo do ponto de vista estrutural e formal e que a temática foi se definindo pouco a pouco, ao longo do próprio processo de improvisações. Certamente, essa declaração encontra ressonância nos pontos a que ora me refiro. Flávio acrescenta: “A idéia é ‘desmassificar’ o público, tirá-lo da posição passiva, da quarta parede etc. A gente trabalha isso há vários espetáculos de formas diferenciadas. A questão do espectador dentro da cena e sua relação com o espaço foi, praticamente, um ponto de partida”³⁰³. Ele esclarece que trabalha com o pensamento da “cenografia muito vinculada a como essa experiência vai se relacionar ao espectador: que seja de fato uma experiência estética para o espectador e que fale da relativização das relações e *o quanto o olhar sobre o outro também pode ser relativo*”³⁰⁴. De fato, investigar formas de encarar a si mesmo e aos outros ocupa atualmente o centro da temática e do *projeto estético* trabalhados pela companhia.

Jefferson e Flávio esclarecem que, ao longo do processo de ensaios, cada improvisação costuma ser longa e que aquelas que vão sendo eleitas para serem apuradas ou desdobradas passam por um processo de condensação, ao mesmo tempo que Jefferson

³⁰² LIMA, “Com o espectador dentro da cena”. In: *Revista Luz e cena*, out. 2004.

³⁰³ Flávio Graff entrevistado em 22 set. 2006.

³⁰⁴ Idem.

vai elaborando uma seleção e depois a *montagem* do espetáculo, de acordo com as definições estruturais, formais e temáticas que compreendem uma organização articulada do tempo e do espaço (e, portanto, diz ele, são “muito mais que uma colagem de cenas” - como já se viu aqui). O ator Adriano Garib comenta: “o material que vai ficar a gente chama de *sujo*”³⁰⁵. Assim, o adjetivo é mesmo incorporado ao vocabulário da companhia (vide o conceito de *cena suja*), dado a muitas significações, e cada um que com ele se relaciona (criador ou *espectador criador*) se confronta com um trabalho diante de uma cena que não é *limpa* ou *transparente* ao olhar – no sentido de que oferece uma opacidade, penso eu.

Em momentos diferentes, tanto Jefferson como Flávio lançam mão do mesmo exemplo para comentar o processo de criação de *deve haver...*: a cena final da peça, de reencontro entre as *figuras* de Gisele e Adriano (Artur), surgiu de uma proposta de improvisação feita por Flávio, originalmente sem o compromisso de se ligar à questão daquele casal. Foram Miwa e Adriano que fizeram a primeira improvisação. Muito tempo depois, Jefferson percebeu que ali estava uma possível cena final para as *figuras* de Gisele e Adriano, e disse-lhes que improvisassem a partir do mesmo mote. Era já o final do período de ensaios, e a cena, segundo Jefferson, se delineou na primeira vez em que partiram para a improvisação, pois os atores já haviam passado por todo o processo e “construído uma memória” dos *estados* e das relações que haviam estabelecido ao longo de toda a vivência de improvisações:

Logo no início do processo de ensaios, eu propus uma improvisação de ‘duas pessoas que não podem mais estar juntas. Que se gostam muito, mas acabou, e sabem disto’. Mas a improvisação não ‘acontecia’. Quando se desenvolveu o processo e já existia uma ‘história’ entre aquelas pessoas, aí a improvisação

³⁰⁵ Adriano Garib em conversa com alunos de teatro e a diretora Celina Sodré a 24 nov. 2005.

‘saiu de primeira’. Quer dizer, o trabalho é todo muito memorialista. A gente precisava construir uma memória³⁰⁶.

Há, na prática dos ensaios, um “re-visitar” freqüente de temas, cenas, situações (que são re-inventados, trabalhados sob novos ângulos). Os atores ganham um repertório de situações já experimentadas que lhes servem como vocabulário do material de trabalho. Este repertório gera um campo semântico próprio e, assim, uma memória. Falar em caráter “memorialista” do trabalho me parece fazer muito sentido para comentar um processo de convívio teatral (pode-se mesmo considerar esta memória como “o inconsciente” do trabalho), e este especificamente, em que as próprias definições temáticas (entre outras) foram sendo criadas aos poucos, a partir do que o processo revelava.

4.5. *Figuras em cena: algumas apreciações*

Os outros: o melhor de mim sou eles.
Manoel de Barros.

*Eu antes tinha querido ser os outros
para conhecer o que não era eu.
Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil.
Minha experiência maior seria ser o outro dos outros:
e o outro dos outros era eu.*
Clarice Lispector.

Os atores, na CTA, criam a partir da investigação sobre determinados estados de ânimo, colocando-se em determinadas situações, com o que vão se estabelecendo relações entre eles, no ato do *jogo*. Uma percepção que vem ao encontro da minha própria como atriz. Não trabalham, portanto, com uma idéia de personagem fechada.

³⁰⁶ Jefferson Miranda entrevistado em abr. 2005.

Escolhi, ao longo de todo este trabalho, utilizar a expressão *figura em cena*³⁰⁷ em lugar do termo *personagem* justamente para marcar o sentido de uma concepção aberta de personagem, e porque creio que a expressão *figura em cena* dê mais conta de todo o tipo de experiências no teatro contemporâneo, inclusive aquelas em que não se vê mesmo uma *personagem* em cena (como uma experiência de *performance*). Isto porque, mesmos nos casos em que o espectador não apreenda uma personagem, sempre vai haver uma *figura* em cena, sempre vai haver uma tensão *entre* o ator e o que sua capacidade de *estar no presente* (ou sua presença) imprime à cena: uma *figura em cena*, portanto³⁰⁸.

A *figura em cena* (ou a personagem) está sempre além do ator, que nunca dá conta dela inteiramente, mas naquele sentido que Brook preconiza de que não alcançamos nunca uma totalidade a respeito de nada nem de ninguém. A *figura* não é uma abstração, pois tem uma existência única aberta a uma realidade imprevisível segundo o ator que a construa (e quando digo isto, penso não só nos processos de criação de texto por improvisação, mas também nos textos previamente escritos). O ator constrói cada *figura*, a cada criação, segundo as regras do *jogo* do próprio trabalho mas principalmente segundo sua sensibilidade, seu repertório, sua amplitude de sentir e pensar. O mais importante é que o ator expressa um *estado anímico* de alguma forma que é unicamente sua: de acordo com sua estrutura psicofísica, emocional e intelectual.

O ator impregna a *figura* com o que tem de mais profundo, pois consciente e inconscientemente usa a sua observação, o seu *feeling*, as suas percepções, os seus próprios

³⁰⁷ Expressão bem menos corrente, e utilizada por críticos como Mariângela Alves de Lima. ALVES DE LIMA, “A ousadia de expor a essência do diálogo – *Prêt-à-Porter 5* reflete sobre como romper a incomunicabilidade e chegar ao outro”. In: *O Estado de São Paulo* de 17 fev. 2003.

³⁰⁸ Mesmo quando o ator trabalha com o referente externo de uma *persona* histórica, alguém em quem se baseia (às vezes mesmo um ícone) para a construção de sua criação, embora dialogue com esta referência externa, sempre vai construir uma *figura* segundo sua capacidade e sua sensibilidade próprias, é isto que quero dizer.

estados, e cria num salto arriscado, com sua imaginação. O ator imprime também suas “insuficiências, suas ausências, sua multiplicidade”, como afirma Patrice Pavis³⁰⁹. Acredito que também por isto Kantor, a seu modo radical (e segundo suas especificidades estéticas, não posso deixar de ressaltar), afirma: “O ator não representa nenhum papel, não cria nenhum personagem, não o imita: antes de tudo segue sendo ele mesmo, um ator carregado de toda a fascinante bagagem de suas predisposições e seus destinos”³¹⁰.

Veja por outra, temos atitudes (sendo ou não atores) com um sabor inteiramente novo para nós mesmos; tenho atitudes que não sei *por que* as tenho, às vezes nem sei bem *como*; às vezes me reconheço, noutras me desconheço: e é aí onde posso me surpreender comigo mesmo, e é sempre algo a mais de mim que pode irromper, antes desconhecido – de mim que no fundo me conheço pouco, mesmo se tenho a ilusão de que me conheço um bocado. E então há o que me escapa, também às vezes me traio, em palavra / gesto / emoção / sentimento / ato, fazendo / dizendo algo que não pensaria fazer / dizer.

Penso em Ariane Mnouchkine, que assim expressa sua própria insatisfação com o termo *personagem*:

Há momentos em que me dei conta de que o conceito de trabalho sobre o personagem, o conceito de personagem mesmo, pode ter sido muito limitador e que se traduziu um personagem freqüentemente limitando-o em lugar de se fazer, ao contrário, alguém ilimitado e que *surpreendesse* sempre³¹¹.

Assim, *figura* é, para mim, um termo que vem atender a um campo semântico do universo experimental e contemporâneo. Minha escolha se sustenta por ser *deve haver...*

³⁰⁹ PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p.55.

³¹⁰ KANTOR, “O teatro-happening”. In: *El teatro de la muerte*, p.172.

³¹¹ FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, p.36. Lembro ainda das palavras de Jefferson Miranda que citei ao abordar o ponto relativo ao ator sobre “*estar no presente*”: “(...) Então, nossa proposta era não recortar nada. Queríamos fazer com que o personagem fosse o ponto de encontro de uma extensa rede de relações – com o espaço, com o tema, com o outro, etc, e não uma *pré-definição excludente*”.

uma criação que assume uma estrutura de *flashes*, de impressões, que ganha uma dimensão onírica, com *figuras* “prismáticas” (no sentido de que se oferecem de um modo a cada vez diverso, dependendo do que capta o olhar do espectador – e segundo os recursos da direção, como a *cena suja*).

“O ator é o personagem? Será que é apenas uma figura, como no sonho?”³¹²: Gosto muito do termo *figura* também pelo que diz esta fala do psicanalista e homem de teatro Jean Gillibert, associando teatro e sonho – pois entrar no espaço da cena é sempre, de algum modo, entrar em um espaço poético e onírico. Também porque o termo *figura* guarda relação direta com o termo psicanalítico *figurabilidade*, e pelo jogo onírico que se constrói na peça, não posso deixar de pensar na *figurabilidade* do sonho. Além disto, ocorre-me o que diz Michel Corvin, citado por Pavis: “Tudo no Teatro é figura – no duplo sentido de aparência concreta e jogo retórico – tudo ali faz sinal”³¹³.

Agrada-me o termo ainda especificamente para abordar *deve haver...* porque remete a um sentido de opacidade necessária aos atores (sentido “escondido” na noção de *atuação transparente (ou porosa)*). Sua naturalidade evidencia que o que se vê é também sempre uma porção deles mesmos em circunstâncias diversas, nunca renunciam a si mesmos, como duas realidades (duas em uma) que convivem em tensão dentro do espaço. Reafirmo que considero que sempre há essa tensão entre ator / *figura* no bom teatro, como a *poesia do ator* diante da *poesia visual*, potencializando-se mutuamente, apesar das limitações e imperfeições que houver.

³¹² KAUFFMAN, *Dicionário de Psicanálise*, p.738.

³¹³ CORVIN, in *Dictionnaire encyclopedique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p.821, *apud* PAVIS, *A análise dos espetáculos*, p. 81.

Há que se dar muita importância ao ator sem que se veja nisto um ato narcísico, e sim simplesmente no sentido de que ele é instrumento e criador, ao mesmo tempo³¹⁴ (bem, se houver exibicionismo, é reconhecível, assim como o despojamento amoroso, ao contrário, o é³¹⁵); ele há de se trabalhar constantemente porque a respiração, a voz, o sentimento, os olhos, as sensações e o “filtro interno” são seus, e precisam estar dinâmicos à altura da diversidade de *estados anímicos* de que somos capazes. O mais é da ordem do mistério, que deve se fazer presente sempre.

Mas será que fazemos outra coisa senão lermos uns aos outros?

Roland Barthes

Em relação à atuação dos atores na atual proposta estética da CTA, direi, como dizem Jefferson Miranda e Flávio Graff, que é uma atuação que se quer *porosa* (no sentido de que se quer repleta de contradições e “camadas”) ou *transparente* (no sentido do ator estar em cena com sua generosidade trabalhando pela sinceridade de um estado). A meu ver, o ator se pauta por adquirir um *estado cênico* disponível e de *escuta* ao outro, e de construção de uma dinâmica de *estados de ânimo* – ao constatar e se afetar por essa dinâmica, é o espectador, afinal, que por vezes a dota de uma suposta unidade, a que chama personagem (eu chamo de *figura*). Sobre o processo de trabalho do ator na CTA, o diretor Jefferson Miranda comenta ainda:

³¹⁴ Lembro aqui (uma vez mais) o conceito de “coeficiente artístico” cunhado por Duchamp, que é a “soma” entre o que o artista tenciona realizar e não realiza & aquilo que ele realiza, tendo-lhe escapado à consciência.

³¹⁵ E assim como o bom ator / diretor revela o aprendizado constante do discernimento entre o verdadeiro e o falso, como diria Ariane Mnouchkine, em *Dresser un monument à l'éphémère*. Citado de memória.

O objetivo disso tudo [improvisar, ocupar-se de estar no presente] é resultar numa atuação em que não haja mais ator ou personagem e tudo se confunde com um ‘ser em vida’ em cena. Eu queria que ao menos por alguns momentos os espectadores se esquecessem de que tudo se trata de atuação, ou que isso não importasse³¹⁶.

Jefferson aponta sobretudo a atuação falsamente teatral, e ouço seu desejo de “não haver mais ator ou personagem” segundo o entendimento de que a atuação seja honesta, verdadeira a ponto de uma apropriação máxima de um *estado* pelo ator. Associo essas suas palavras justamente ao sentido que tem hoje para mim muito do que Kantor (a quem Jefferson também admira enormemente) escreveu sobre o ator, lembrando que “Kantor é peremptório ao dizer que o ator não copia, não imita, não interpreta”³¹⁷ [e não *representa*], como bem sintetiza Ângela Leite Lopes. A fala de Jefferson faz-me pensar ainda no cineasta Robert Bresson, que tanto valorizava o inesperado, recusava o termo “ator” e instaurou em seu lugar o termo “modelo” (embora tantas vezes trabalhasse com não-atores - mas esta é uma outra história), assim como falava em “cinematógrafo” em lugar de “cinema”.

Jefferson defende a idéia de que os atores, em *deve haver...*, oferecem apenas impressões extremamente fluidas, sempre dadas a relativizações, como se não pudessemos reter características de sua construção em cena a ponto de dizer que há um personagem (uma *figura*, mesmo em aberto) em cena. Quando ele diz isto, refere-se, por exemplo, aos momentos em que ouvimos/vemos certas atitudes segundo o lugar onde estejamos sentados. Eu discordo de sua apreciação, porque as cinco *figuras* que perpassam a peça ganham, a meu ver, claramente aos olhos do espectador, alguns contornos nítidos e traços

³¹⁶ MIRANDA, *op.cit.*, s/p.

³¹⁷ LOPES, *Kantor e a recusa da interpretação*. Folhetim n.1, 1998.

predominantes, cada uma – e para mim, este é um dos dados, inclusive, do encanto da peça: que as *figuras* se delineiem, embora por fragmentos.

As três *figuras* masculinas compõem três idades do homem, sendo que o mais jovem, de 24 anos, (Diogo Salles) tem uma ingenuidade provinciana e uma infantilidade que aponta para um excesso; Hugo (Otto Jr.) parece ter uns 30 anos, tem um traço defensivo e momentos de falta de delicadeza e mesmo desconsideração com o outro, até uma violência contida que às vezes vem à tona, impertinente; Artur (Adriano Garib) está na casa dos 40 anos e vai se revelando em uma depressão “implodida”, sufocada, como a maior parte dos sentimentos emergem. Os três parecem se sentir “perdidos”, cada qual à sua maneira. A debilidade que se dá a ver nos homens também se faz presente nas mulheres: a languidez da anfitriã (Gisele Fróes) logo se revela ser um sinal de que tampouco está bem; para a amiga (Miwa Yanagizawa), que está doente, tenho a sensação de que o ar é às vezes irrespirável, e se vê nela uma angústia e uma ansiedade contra as quais lutasse interiormente – embora em um *jogo* de tensão com sua aparente serenidade.

As *figuras* têm uma tonalidade estranha, em que se misturam ternura e desencanto, simpatia e desorientação, todas envoltas em uma melancolia e tristeza (embora encontrem lugar para o riso – e para nos fazer rir. Diferentes risos, às vezes mais leves, noutras pálido, irônico ou mesmo triste). O verde-água predominante na peça se reflete também desse modo, de cor meio desmaiada, um riso difícil de definir, como os sentimentos. São *figuras gauche*, todas instáveis, buscando sinais de sentido que justifiquem suas vidas. O tom melancólico é bem expresso numa fala da atriz Gisele Fróes: “Tudo acontece e as coisas voltam pros lugares de sempre. Será que é uma vida que vira um dia, ou um dia que vira a vida toda? Chega, chega.... Tô tão cansada... vai ter amanhã, e depois de amanhã, e...

segunda, terça, quarta, quinta... Tudo bem. Tudo vai ficar bem”³¹⁸. Mas esse tom desorientado de cada um aparentemente fica dissimulado socialmente, e cria-se um ritmo do conjunto, quando estão todos, que é diferente dos ritmos particulares que também temos a oportunidade de perceber.

Gostaria de retomar aqui um ponto: o fato de o trabalho da direção, tanto com a dramaturgia como com os atores ser atravessado pelo desejo de trazer para a cena o inconsciente, como dado preciso. O próprio diretor explicita esse desejo de construir um trabalho que tem um olhar “psicanalítico”, segundo seu desejo de “falar da falta”³¹⁹. Pois esta marca se faz presente, além da peça, durante o processo de criação. Em relação à direção dos atores, quando Jefferson diz que quer inclusive “trabalhar com aquilo que o próprio ator pode não ter consciência”³²⁰, há que se notar que a sua *escuta* compreende esse desejo de atenção à algumas características do ator que, num momento, podem escapar à consciência do mesmo ator – mas que o diretor *escuta* como material a ser desenvolvido no trabalho junto com o ator, apontando caminhos. A busca dessa *escuta* precisa, por parte do diretor, portanto, desponta no diálogo com o ator em seus processos de criação, e influencia a construção de sua *figura*, numa via de mão dupla. Jefferson dá como exemplo a característica de hesitação da *figura* de Gisele Fróes, em *deve haver...* Nas improvisações, esta hesitação aparecia no trabalho da atriz, foi sendo trabalhada e assim tornou-se algo constitutivo daquele mal-estar que predomina na *figura* (lembre-se que é um trabalho de construção sem texto prévio).

³¹⁸ Interessante lembrar que a própria cena a que me refiro acontece no princípio da peça e se repete, depois, quase ao final, num *jogo* do diretor com o recurso da repetição.

³¹⁹ Em conversa com alunos de teatro e a diretora Celina Sodré a 24 nov. 2005.

³²⁰ Em entrevista em abr. 2005.

Quero chamar atenção para o caráter experimental do discurso do diretor que diz querer incluir em seu trabalho a percepção daquilo que o ator não sabe de si, suas próprias repetições, suas pequenas traições pela palavra / pelo corpo. Este desejo vem ao encontro de minha percepção do instigante que pode ser se os atores exercitam essa mesma *escuta*. Como diz Jean Gillibert, os atores imaginativos “vivem do que lhes escapa. O que lhes escapa é seu dom. Essa escapada pode ser retomada por uma fascinação da consciência por seu inconsciente”³²¹. Vejo aí uma relação com estar atento ao que pode irromper de surpreendente numa improvisação, assim como às *pequenas percepções*.

No decorrer da ação de *deve haver...*, fica claro esse desejo de *escuta* por parte da direção ao que é da ordem do inconsciente, trabalhado no roteiro final. O que fica expresso por mais uma fala de Jefferson recusando a palavra personagem por não considerá-la esclarecedora: “Não personagens... mas certos contatos entre seres humanos que vão se confrontando, não saber *por que* o personagem faz determinada coisa”³²². Isso irrompe também para os espectadores em momentos precisos em meio às conversas das *figuras em cena*, ora por um engano, ou por um lapso de memória, ora pelos “vazios” evidenciados em alguma passagem em que uma *figura* aqui, outra ali, nos causam certo estranhamento, ou em “silêncios *que falam*” (uma expressão que me ocorre, usada por José Gil). Silêncios que podem ser lidos como sinais do próprio inconsciente atuando sobre as *figuras*.

Preciso esclarecer que não tenho intenção de “psicanalisar” as *figuras em cena*, não se trata disso, e sim de que é inevitável apontar a força com que a peça é contaminada por um olhar psicanalítico (como o próprio diretor chama atenção ao falar de seu trabalho). Afinal de contas, a peça toca no “jogo dos lugares entre o outro e eu: objeto da pesquisa

³²¹ GILLIBERT, “Teatro e psicanálise”. In: *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*, p.743.

³²² Jefferson Miranda em conversa da CTA com alunos de teatro, a diretora Celina Sodré e eu. 24 nov. 2005.

psicanalítica”³²³, lembrando uma palavra de Barthes. E a peça parte da casa, que, por ser uma região de intimidade, é, *per si*, uma “região cujo peso psíquico é dominante”³²⁴, como afirma Bachelard.

O espaço e o tempo da cena servem de igual maneira ao encontro e ao desencontro (mesmo quando ressoa desencontro, a cena *respira* uma possibilidade de encontro, um “e se...”), lança luz ao *entre* um e outro. Ficam mais fortes os desencaixes e as frustrações, pois as *figuras*, entre interessadas e indiferentes, estão sempre um pouco ausentes, parecem sentir, cada uma, de um modo reprimido, sufocado. Questionam em diversos momentos seu próprio bem estar, e evidenciam, em palavras ou em atos, mal-entendidos, contradições, e limitações para se disponibilizarem melhor para si mesmo e para o outro.

Estamos abordando um campo temático em que se inscrevem tensões das *figuras em cena* entre seu individualismo e a procura de um contato a fim de *escapar* um pouco da solidão. Mas lhes falta generosidade, lhes falta uma percepção mais clara de si e do outro, que geralmente resulta em desencontro com o outro, desencaixe (embora os encontros, como o das amigas). Há um ponto em que um ou outro foge, em que o medo, dramaticamente, lhes ganha. Percebemos, vez por outra, tentativas de escapar também de uma ou outra questão incômoda e, nessa tentativa de fuga, outras coisas “escapam” (onde se pode perceber algo de uma dimensão não-verbal inconsciente). O que não é dito com palavras. Um espaço onde podem irromper sentidos através de “intervalos”, os “entre”, as pausas, as suspensões: lugares de lacuna, de vazio, de espaço para emergir (ou escapar) o inconsciente. Trata-se também do espaço oferecido ao espectador nessas pausas, suspensões, nesses “silêncios que falam”.

³²³ BARTHES, *Como viver junto*, p.311.

³²⁴ BACHELARD, *A poética do espaço*, p.31.

A meu ver, duas questões emergem dos “silêncios que falam” (expressão de José Gil) nas relações que se estabelecem diante dos espectadores entre as *figuras: o estranhamento do familiar e os atos-falhos*:

Em meio a uma conversação social, cada qual dissimula o mal estar que traz consigo (e há conversas a dois que revelam certos pensamentos e sentimentos que não se confessam a todos). As situações trazem para a cena fenômenos que fazem parte do cotidiano de todo o mundo: esquecimentos de nomes, lapsos e trocas de palavras, gestos descuidados, distrações – enfim, o que Freud chamou de *atos falhos* (ao identificar que o inconsciente emerge em atos cotidianos, e não só nos sonhos³²⁵). A peça *joga* com os *atos falhos*, fazendo o espectador atento se perguntar, por exemplo, sobre por que determinada *figura em cena* trocou uma palavra na sua fala – um bom exemplo é o momento em que se dá o seguinte diálogo, entre Hugo e Artur (que antecede a “sequência do tiro”):

Artur (Adriano Garib): - Não sentir nada... Já conheceu alguém que se matou?
 Hugo (Otto Jr.): - Um primo meu tacou fogo no colchão. Tava preso.
 Artur: - Preso no colchão?
 Hugo: - Não, preso na cadeia... E aí, tá a fim de desaparecer? Tem que fazer alguma coisa.
 Artur: - Tipo o quê assim?
 Hugo: - Compra uma arma (riem).

Artur pergunta se o amigo estava preso no colchão (o que é totalmente inesperado), e é um dos sinais que nos faz perceber que ele não está nada bem, que está se sentindo aprisionado por alguns pensamentos e sentimentos. Em outro momento da peça, Marta esqueceu o nome de um ator e não consegue lembrar-se de modo algum: a atmosfera da cena é capaz de provocar no espectador uma estranheza diante daquele esquecimento (talvez o faça se perguntar por que terá se esquecido daquele nome e não de outro). A isto

³²⁵ Questões trabalhadas por Freud em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* e em *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, obra muito mais sintética, escrita dez anos depois.

somo a atenção que se cria em torno da *figura em cena* de Gisele ter esquecido uma palavra que depois descobre ser “altruísmo” – por que aquela palavra e não outra? – enfim, perguntas que ressoam. São fenômenos que têm uma importância psíquica e um sentido próprio particular a cada sujeito e a cada circunstância (e uma importância precisa dentro da dramaturgia da peça). Ainda que reconheça a intervenção do acaso nesses momentos supostamente insignificantes, Freud aponta que o eu consciente não é senhor de suas decisões e sentidos de seus atos, e que está submetido ao inconsciente, “região obscura da mente”. O psicanalista Luis Moreira de Barros comenta a respeito:

Justamente, a psicanálise teria ampliado o raio de ação da explicação psicológica ao incluir o sentido ou motivo inconsciente na explicação de nossos atos insignificantes ou nos casos em que escapasse à consciência. Nessa leitura, o inconsciente é fonte de motivações ocultas daquelas ações que escapariam às intenções conscientes³²⁶.

Luis Moreira de Barros chama ainda atenção para o fato de que

a descoberta fundamental sobre o ato falho não está propriamente num sentido encontrado. O fundamental é ser interpretável. A isso chamaremos a interpretabilidade do ato falho, propriedade que indica que encontraremos tantos sentidos quanto for grande nossa disposição em prosseguir com o trabalho de interpretação³²⁷.

Pôr em cenas *atos falhos* é um dado bastante interessante em *deve haver...*, em que o texto tão coloquial se alça num mais além da aparência de banalidade, e o que acontece em cena, portanto, *faz ver* as lacunas desse texto. A própria cena produz de fato um ponto decisivo no modo como se relacionam as *figuras*, onde algo lhes escapa à consciência, como nos acontece na vida mesma. O que acontece em cena (mais do que através do que se diz, através do *que não se diz*) se oferece ao espectador de modo absolutamente coerente ao

³²⁶ BARROS, “Para além dos atos falhos” in *10 x Freud*, p.77.

³²⁷ Idem, p.83.

desejo (anunciado pela CTA) de lhe propor a possibilidade de múltiplas interpretações e construções de sentido. São centelhas que emergem do aparentemente banal, excitando a imaginação e a emoção do espectador, que se reconhece no mais humano e íntimo da *figura em cena*, nesse *algo* que a *figura* deixa *escapar* (e que ao espectador é oferecido o prazer de perceber).

É importante notar também, nas *figuras em cena* de *deve haver...*, gestos e movimentos que consideramos expressões das emoções, e que eu *leio* como “ações sintomáticas”³²⁸ (porém discretas, aparentemente insignificantes), como as executadas pela anfitriã (Gisele Fróes), com gestos repetitivos de manipulação, como com seus grampos no cabelo, porém que atuam compondo, de fato, um rico repertório gestual para sua *figura em cena*. São ações que, por sua eloquência, me parecem semelhantes aos *atos falhos*, pois são ações que *parecem* não ter motivos, donde eu *leio* que não têm motivos conscientes.

O que eu chamo de o *estranhamento do familiar* com que o espectador se depara na peça diz respeito ao fato de que constato que cada *figura* tem ao menos um momento em que diz/faz algo que realmente causa uma estranheza inquietante ao espectador, em meio ao aparentemente banal. Justamente, pelos embates que as *figuras* sugerem consigo mesmas se percebe momentos tanto de “auto-estranhamento” como de estranhamento do outro, que tem a ver com “como o familiar pode se tornar estranho e inquietante”³²⁹. São momentos da peça que às vezes emergem das *pequenas percepções*, difíceis de precisar com palavras, expressando atitudes que parecem contraditórias.

³²⁸ É uma outra nomeação de Freud, em “Conferências introdutórias sobre a psicanálise”, parte I, vol XV das suas *Obras Completas* (ed. Imago), *apud* BARROS, “Para além dos atos falhos”, in *10 x Freud*, p.86.

³²⁹ FREUD, *apud* VAHIA, *O inconsciente*, p.1 - texto inédito. Freud investigou a fundo esse tema, que recai sobre “o sinistro”, elaborando um célebre escrito a que chamou “O estranho” (ou a “Inquietante estranheza”).

Gostaria de destacar alguns pontos (sem nunca esquecer que as *figuras* oferecem uma ambigüidade constante, e que quando os destaco é por necessidade de evidenciá-los): uma violência latente irrompe em momentos muito precisos em Hugo (Otto Jr.). Já o rapaz mais jovem, seu “amigo” (Diogo Salles), tem traços muito diferentes dele, a ponto de assumir um ar um tanto ingênuo, e algo peculiar: seu traço recorrente de querer *revisitar* ou ilustrar as suas longas narrativas por gestos. Faz questão de mostrar o que está narrando, explicando, ilustrando, gesticulando muito, e monocórdio, fazendo associações livres sem parar, no simples ato de comentar qualquer coisa, a mais boba que seja. O que relata, porém, não merece detalhe e dedicação (ao contrário, geralmente são comentários demasiado infantis). Com isto, percebe-se algo estranho a um nível mais profundo e, a meu ver, fica como uma *figura* que se destaca das outras psiquicamente, como tendo uma condição psíquica particular, embora difícil de definir (pois se tem a impressão de que vai associando as idéias indefinidamente). Uma estranheza que se torna de fato inquietante (principalmente quando as conversas tomam um tempo grande, como nos longos diálogos com Hugo e com Artur).

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
 Nesse ponto sou abastado.
 Palavras que me aceitam como sou – eu não
 aceito.
 Não agüento ser apenas um sujeito que abre
 portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
 compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
 que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
 Perdoai.
 Mas eu preciso ser Outros.
 Eu penso renovar o homem usando borboletas.
 Manoel de Barros.*

Gostaria de destacar ainda a *figura em cena* Artur, do ator Adriano Garib: a crise existencial em que está se revela para o espectador não apenas pelos seus lapsos, mas também por um recurso único na peça: o uso de sua voz no gravador, que toma a cena em três instantes diferentes, criando um outro “plano”, o do discurso interior que a *figura*, deprimida e confusa, não consegue expressar por si mesma. Então, *jogando* com isto, o diretor usa este recurso, muito eficaz e por sua vez difícil de definir. Explico: a voz é ainda lírica (pois é nada mais que o discurso interior da *figura*), mas é como um recurso de distanciamento, utilizado pela direção, ao mesmo tempo equilibrando o lirismo, freando seu “derramamento” (como diria Staiger do tom épico³³⁰), porque “exterior” à *figura* e *aponta* algo: que a *figura* não consegue dizer “por si só”. Assim, o gravador fala, mais que de outra coisa, de sua dificuldade de expressar e de lidar com o que sente, mas sendo o próprio recurso, talvez, uma síntese da mescla de gêneros.

Artur compra uma arma e fala sobre o que sente com alguém que não lhe pode dar *escuta* maior alguma, seu amigo (amigo, de fato?) Hugo. Além de estar criada uma ausência de cumplicidade com sua própria mulher. Sua violência interna se torna também possibilidade de um suicídio.

O mais interessante em relação ao “recurso do gravador” é que surge em cena em três momentos específicos criando uma forte situação dramatúrgica na montagem da “seqüência do tiro”, que comentei ao tratar da montagem e da estrutura. Basta dizer, apenas, que é a seqüência na peça onde irrompe, naquele cotidiano, o mais inesperado e perturbador (como nos contos de Clarice), e que a voz de Artur no gravador interfere diretamente na ação (dois planos que se entrecruzam): aponta-se a possibilidade de que sua mulher não encontrasse a carta de separação, por exemplo, e uma das vezes a voz dele diz: “ela não pode encontrar

³³⁰ STAIGER, *op.cit.*, pp. 58 e 83.

aquela carta”. Então, Marta guarda a carta na bolsa. Mas este é apenas um dos momentos da “rede das possibilidades”. Lembro que se insinua a partir daí a possibilidade de um mesmo ator podendo assumir mais de uma *figura* (ou será melhor assim formulado: uma *figura* e a sua rede de possíveis?), com o que ressoa uma questão clara no encontro de emoções com o espectador: já não interessa uma ‘verdade’ sobre ser um ou mais sujeitos, interessam sobretudo os *estados de ânimo*, o discurso interior e o confronto do espectador com sua própria interioridade.

*E, meu Deus, por quê não havemos de ser naturais?
Eu sei por que, com certeza é por falta de coragem.*
Jens Peter Jacobsen

As *pequenas percepções*, de que já falei, são apreendidas “como contorno do vazio (...), captadas como formas de força, como formas de feixes de forças. A forma do silêncio é a forma de uma força; a forma do vazio é forma de forças”³³¹, como diz José Gil. O silêncio mostra o tempo todo ligação com esse vazio. Sem silêncio, não há linguagem, o silêncio é que sugere uma imensidão de sentidos possíveis e imprevisíveis ao espectador.

Jefferson Miranda comenta: “Na verdade, queremos mostrar personagens que têm a sensação de que ainda falta algo a ser preenchido, mas que não conseguem descobrir nem o porque disso nem como preencher este vazio”³³². A meu ver, as *figuras* de *deve haver...* que formam o casal que se desfaz e se reencontra ao final, evocam, num sentido bem preciso, aquelas de *Cenas de um Casamento*, de Ingmar Bergman (embora algo nelas remeta-me também ao Antonioni de *A noite*). Explico: em vários momentos, aparece sua porção de

³³¹ GIL, *op.cit.*, p. 115.

³³² OLIVEIRA, “Há 15 anos em busca de um cena inusitada”. In: *Jornal O Globo*, 25 julh. 2004.

“emocionalmente analfabetos”, e falta de auto-compreensão, sem saber de si mesmos, embora com recursos intelectuais – como diz Bergman das *figuras* de seu filme³³³. Creio que também *deve haver...* apresenta, em certa medida, fragmentos sobre essa condição de se estar ignorante das próprias emoções e sentimentos, sobre uma falta de visão interior. Na última cena é que vem o gostinho de alguma transformação, de algum aprendizado maior de si mesmo, pois o sujeito se perde e se conquista, está em trânsito, se transforma.

Ainda por um instante quero falar sobre a proximidade física entre atores e espectadores: resulta em que o espectador possa estar capturando as mínimas mudanças, instante a instante, o que evoca nele sua disponibilidade para também *estar no presente*, instante a instante, qual os atores. Mas é interessante imaginar que a proximidade tem um sentido também do ponto de vista das *figuras* se pensarmos que, com dificuldades para estarem mais abertas e conectadas, só podem ou conseguem *ver* (e mesmo *ouvir*) num “enquadramento” muito fechado, dado seu individualismo (pois as relações que se estabelecem entre elas evidenciam a dificuldade da *escuta*, que já mencionei algumas vezes). Sem saber ouvir, não é possível saber falar, como lembra precisamente o dramaturgo italiano Spiro Scimone:

No teatro, mas também na vida, há o problema de não ouvir, ou de fingir que se ouve: a carência, a ausência total de diálogo. Falamos, falamos e não ouvimos verdadeiramente. Mas não as palavras, não ouvimos a emoção, às vezes o pedido de ajuda. Quantas vezes acontece que se ouvires verdadeiramente uma pessoa percebes que há um discurso na maneira como fuma, que esconde um problema muito mais sério, de solidão. Mas não é fácil pedir ajuda. No teatro, eu sei que tenho de responder depois de me dizeres uma certa coisa, tu podes dizer-me outra e eu ouço aquela. Ou quando tu me dizes a fala e eu digo a seguinte sem a ouvir... só que nem sempre me dizes da mesma maneira todas noites. Se eu te ouvir verdadeiramente, respondo ao que me disseste nessa noite. Como é que se consegue comunicar através do silêncio? Através da escuta, da escuta das

³³³ BERGMAN, na entrevista que acompanha o dvd de *Cenas de um casamento*.

emoções. É aquilo que não te digo que quero fazer passar. Para perceber o que não me dizes, tenho de prestar uma atenção particular àquilo que me estás a dizer, não só auditiva, mas de olhos, de olhares, de sensações... Quantas vezes se diz: ‘Nunca me tinha dito nada...’ Quantas vezes se nega a evidência³³⁴.

A fala de Scimone é interessante porque estabelece uma relação com a *escuta* entre os atores. Em *deve haver...*, porém, creio que se produz esta outra tensão entre *figuras* que não se escutam / atores que se escutam. Faz-me pensar numa questão crucial, apontada por Freud em um pensamento inspirado num escrito de Schopenhauer sobre a “distância do porco-espinho”³³⁵:

Mantenhamos perante nós a natureza das relações emocionais que existem entre os homens em geral. De acordo com o famoso símile schopenhaueriano dos porcos-espinhos que se congelam, nenhum deles pode tolerar uma aproximação demasiado íntima com o próximo³³⁶.

Para mim, a peça toca na necessidade que temos todos de investir no convívio com o outro, mas também a necessidade de investir na solidão (não no isolamento, o que é bem distinto) – um aprendizado constante de cada um. Penso ainda em Barthes, que em *Como viver junto* - talvez sem saber -, muda a afirmação de Freud em pergunta: “A que distância dos outros devo manter-me para construir com eles uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio?”³³⁷.

334 SCIMONE, *Revista Artistas Unidos*, julh. 2003.

335 Schopenhauer comenta a realidade dos porcos-espinhos: demasiado distantes uns dos outros, se congelam; no entanto, demasiado próximos, se espetam.

336 FREUD, “Psicologia de grupo e análise do ego”. In: *Obras Completas*, vol. XVIII, p.128.

337 BARTHES, *op.cit.*, p.XXXVIII.

Conclusão

Minha pesquisa partiu do intuito de observar a maneira como se manifesta, em *deve haver algum sentido em mim que basta*, o projeto estético da Companhia Teatro Autônomo, o que fiz constatando a coerência e a complexidade estética que permeiam a peça.

O diretor da companhia, Jefferson Miranda, apresenta, em discurso articulado e claro, sua própria elaboração conceitual, com as noções de *espectador criador*, *atuação porosa* ou *transparente*, *espaço emocional* e *cena suja* que, de fato, se revelam na peça, como mostrei. A percepção do não absoluto e da relativização do mundo, de si mesmo e do outro, alicerça a perspectiva que é proposta ao espectador e se efetiva na sua experiência estética.

A realização de uma dissertação a partir das inquietações provocadas por um objeto artístico vivo, como é uma peça de teatro, apresenta a oportunidade de uma permanente descoberta na relação com a obra de arte (cujo mistério jamais se esgota, felizmente). Ao longo da pesquisa, o questionamento de alguns conceitos se apresentava para mim. Foi assim que tive a necessidade de pôr em crise o conceito de *personagem* (e assumir em seu lugar a expressão *figura em cena*), como também me apropriei da expressão *atuação porosa* (ou *transparente*), utilizada pela CTA para conceituar a atuação do ator. A expressão *atuação porosa* (assim como o termo *atuação lírica*), então, tal como a desenvolvi, converte-se em conceito que vem fazer frente à usual e insistente recorrência, inclusive por parte da crítica, ao termo *naturalismo* para caracterizar a atuação “desarmada”, sincera, que preza os detalhes, o acaso e o lirismo.

Trabalhei as diversas tensões internas à própria obra: o espaço cênico (e *emocional*) e todos os elementos visuais têm o caráter de estarem controlados, “muito bem acabados”, enquanto a estrutura da peça aponta para o “inacabado”, em todos os sentidos: pelo devir de

cada cena, pela montagem delas, pelo frescor e coloquialismo do texto e mesmo pelo final em reticências. Outra tensão se coloca entre os encontros e os desencontros, assim como a tensão entre o ator e a *figura em cena*, e ainda há a tensão que se produz pelo vínculo entre os elementos todos que compõem a peça. Todas as tensões refletem ambigüidades, assim como as relações que se produzem entre “o mostrado e o escondido”.

Na articulação contínua entre teatro e vida, produz-se uma ressonância do sentido de *escuta*, permanentemente trabalhado em sala de ensaio - o que se reflete na atuação dos atores na peça e se prolonga aos espectadores. Neste sentido, há uma delicadeza da *escuta* que se perpetua. Palavras que ficam para mim da emoção estética experimentada com a peça são ainda cuidado e silêncio. Creio que este trabalho toca na importância de um *teatro íntimo* e verdadeiro (e maior ainda se consideramos os excessos deste mundo que nos impele à falta de *escuta*, à ansiedade e à compulsão). Mas também sobre como a peça desestabiliza o olhar do espectador e lhe oferece estímulos para a percepção crítica de si e do outro, seja no espaço íntimo, seja no espaço público.

De algum modo, a peça parece “transpirar” ser resultado de “um processo de trabalho muito amoroso”, como disse-me Jefferson, certa vez, reiterando que muitas vezes não é assim que os processos acontecem, como bem se sabe. Há uma qualidade especial na peça, acredito, que se deve ao investimento de afeto e à confiança que permearam uma criação “muito feliz, amorosa”. Os valores éticos de autonomia, respeito, generosidade e responsabilidade que envolvem tudo isto estiveram presentes ao longo de minha abordagem quanto ao processo criativo.

Um olhar psicanalítico estendeu-se por meu percurso neste trabalho, não só pelo fato de que a experiência do teatro da companhia é atravessada pelo desejo de levá-lo à cena, mas porque eu mesma não posso negar que tal olhar faz parte de meu repertório pessoal.

Uma vez que a Companhia Teatro Autônomo é uma companhia que valoriza enormemente o processo de criação, digo que a própria trajetória da companhia é um processo, considerando que passou por modificações profundas em seu *projeto estético*. Esta é uma peculiaridade que a faz particularmente interessante, e que, por isso, moveu meu desejo neste exercício crítico.

Abordei o investimento da companhia em um trabalho de pesquisa no nível do que chamei as *pequenas percepções* (expressão que tomei de José Gil), na “captura íntima das coisas” (palavras de Jefferson) e na importância dos detalhes, constituindo a marca maior da CTA: pôr em cena o discurso interior, certamente um dos maiores desafios à arte – e tudo isto me fez falar em uma *Poética do mínimo*.

Há algo que creio ser necessário considerar quanto à CTA: em *deve haver...*, é nítido que houve um trabalho conjunto da direção e dos atores sobre *estados anímicos* que têm como denominador comum uma contenção, pois não escapam ao controle (o que há, em contrapartida, é a forma fascinante como se apresentam situações entre as *figuras em cena* causando estranheza ao espectador). Com os já cinco anos de pesquisa (desde as mudanças) sobre as *pequenas percepções*, e como buscam permanentemente uma *escuta* delicada, acredito que seria algo da ordem do risco e, ao mesmo tempo, enriquecedor, se experimentar trabalhar também com momentos em que algo escapa à contenção da emoção, momentos pontuais de descontrole que fazem também parte do dia a dia. Imagino que, com a bagagem de pesquisa conjunta que têm, estejam muito bem preparados para arriscar, no sentido de que possa aparecer, na atuação, algo do que escapa ao controle e que emerge às vezes como uma situação explosiva, a fim de que as *figuras em cena* ganhem contradições e nuances ainda maiores.

Justamente tendo em vista sua trajetória, e considerando que se trata de um caminho que está em constante devir, imagino que também pudesse, em algum momento, haver na CTA lugar para um projeto que se fizesse em torno de um texto prévio. Por que não um texto de alta qualidade, que tivesse também riqueza literária? Creio que esta hipótese viria a se converter em excitante e surpreendente risco em seu percurso e que, com o percurso que vêm construindo, poderiam assumi-lo com o mesmo espírito de experimentalismo e dentro de sua concepção de teatro – afinal, o que faz a diferença é o uso que se faz daquilo com que se trabalha.

Seja como for, desejo que sigam se questionando sobre seus caminhos estéticos, temáticos e ideológicos (caminhos que são, afinal, um diálogo com o momento presente) e continuem realizando um teatro apaixonado e crítico. Que se renove o desafio de auto-traição, no sentido dos domínios da auto-traição que Kantor dizia ser necessária a um diretor, ao afirmar: “Cada espetáculo é resultado de mudanças que sobrevêm em mim. Com o tempo, as velhas idéias se esgotam, se extinguem e eu as abandono. O artista deve ser capaz de trair-se”³³⁸.

Acredito que a Companhia Teatro Autônomo vem realizando com muita propriedade aquilo a que se propõe:

Queremos que a arte seja sempre um meio a nos fraternizar. Que seja uma maneira muito fraternal de convidar alguém a olhar a realidade por um determinado ângulo, que sem dúvida é novo para nós e que queremos, de alguma forma, dividir com o outro. Mesmo que ele não concorde ou não compartilhe disso. O que importa é que ele se disponha a olhar por ali... Quando isso acontece, nossa arte acontece. Pois toda vez que nos voltamos para a realidade de um modo não condicionado pelo hábito, ficamos imediatamente perplexos. Ou pela beleza, ou pelo susto, ou pelo horror... E é muito bom poder contar com o outro para compartilhar desse estado. É esse, me parece, o papel da arte³³⁹.

³³⁸ KANTOR, *El teatro de la muerte*, p.281.

³³⁹ Miranda, “Texto a partir da entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda”. In: *Cia Teatro Autônomo*, s/p.

Espero que este trabalho possa contribuir para uma discussão maior em torno do olhar sobre o teatro, e que possam agora vir os diálogos com a Companhia Teatro Autônomo e com os leitores, incluindo-se aí o respeito às diferenças, que afinal é aquilo que de fato caracteriza o diálogo. Como afirmou certa vez Antunes Filho ao falar da importância do espírito crítico e do próprio diálogo: “o teatro é para isso, é para depois do teatro”³⁴⁰.

³⁴⁰ Antunes filho em entrevista a Sábato Magaldi. Programa de TV “Primeira Pessoa”, *Canal Multishow*, set. 1997.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *O olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- _____. *O olho interminável - cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- BABLET, Denis. “Kantor e o Teatro Cricot”. In: *Les voies de la création théâtrale* 11, vol. I, Paris: CNRS, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALBI, Letícia. “Anotações sobre o conceito de inconsciente desde Freud”. In: *10 x Freud*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- BARBA, & SAVARESE. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Edunicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARROS, Luís Moreira de. “Para além dos atos falhos”. In: *10 x Freud*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1990.
- _____. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Manoel de. *Tratado Geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARSACQ, André. *L'expérience de trois mises en scène de plein air*. In: *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Crítica e verdade*. Portugal: Edições 70, 1966.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Aula*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERGMAN, Ingmar. *Escenas de un matrimonio*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975.

BORGES, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”. In *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.

_____. *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

_____. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

- BORNHEIM, Gerd. *Brecht e a estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1965
- BRECHT, Bertold. “Pequeno Organon para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones, 1997.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Ed. Guadarrama, 1985.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *O Ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- CALVINO, Ítalo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel (Org.). *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.
- CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ed. Ática / IMS, 1999.
- _____. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006.
- COELHO NETTO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

- _____. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COMPANHIA TEATRO AUTÔNOMO. *Cia Teatro Autônomo*. Livro comemorativo de 15 anos da Companhia. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.
- CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CUNNINGHAM, Michael. *As Horas*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- DELGADO, MARIA M. e HERITAGE, Paul (Org). *Diálogos no Palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- DERRIDA, Jacques. “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação”. In *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. “A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento”. In *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.
- ERBER, Laura. *Körper und Tage / Os corpos e os dias*. Stuttgart: Merz-Solitude, 2006.
- FALBO, Giselle. “Considerações sobre o mal-estar na civilização”. In *10 x Freud*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- FÉRAL, Josette. *Dresser un monument a l'éphémère – Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1995.
- _____. *Teatro: Teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Silvia. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Sílvia & MEICHES, Mauro. *Sobre o Trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995 (1966).

_____. “A escrita de si”. In *O que é um autor?* Lisboa: Relógio d’água, 1992.

_____. “O que é um autor?”/ “A vida dos homens infames”. In *O que é um autor?* Lisboa: Edições Vega, s/data.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. “Conferencias introductorias sobre el psicoanálisis”. In: *Obras Completas, vol XV*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000.

_____. “Construcciones en análisis”. In: *Obras Completas, vol. XXIII*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000.

_____. “Personajes psicopáticos en el escenario”. In: *Obras Completas, vol. VII*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000, p.273 a 282.

_____. “De la historia de una neurosis infantil”. In: *Obras Completas, vol. XVII*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000, p.29 a 46 (“El sueño y la escena primordial”).

_____. “La interpretación de los sueños” (II) (1900). In: *Obras Completas, vol.V*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000.

_____. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. In: *Obras completas, vol.VIII*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000, p.156.

_____. “O estranho”. In: *Obras Completas, Vol. XVII*. Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____. “O mal-estar na civilização” in *Obras Completas, vol XXI*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD, Sigmund. “Psicologia de grupo e análise do ego”. In: *Obras Completas*, vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____. “Psicología de las masas y análisis del yo”. In: *Obras Completas*, vol. XVIII, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000, p.96.

_____. “Psicopatologia de la vida cotidiana”. In: *Obras Completas*, vol. VI, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000 (olvido de nombres propios & operaciones fallidas combinadas, p. 9 a 15 e p. 224 a 232).

_____. “Recordar, repetir, elaborar”. In: *Obras Completas*, vol. XII, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

GIL, José. “A imagem-nua” e “O intervalo absoluto. Beuys”. In: *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Editora Relógio d’água, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004 (1977).

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

IBSEN, Henrik. *Hedda Gabler*. Rio de Janeiro: Banco de peças da UniRio.

ISER, Wolfgang. “The pattern of negativity in Beckett’s prose”. In: *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore and London: The Hopkins University Press, 1993.

JACQUOT, J; BABLET, D. *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, Paris: CNRS, 1963.

JACOBSEN, Jens Peter. *Niels Lyhne*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1987.

KAUFMANN, Pierre (org.). “Teatro e Psicanálise”. In: *Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1996 (1993).

KRAUSS, Rosalind. “Balés mecânicos”. In: *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACAN, Jacques. “A esquizo do olho e do olhar”. In: *O seminário, livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.69-78. (principalmente 76 e 77). Zahar Editores, Rio de Janeiro: 1979.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno*. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

MAMMET, David. *Os três usos da faca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MANSFIELD, Katherine. *A festa e outros contos*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.

- MICHALSKI, Yan. (Fernando Peixoto, Org.) *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* (seleção de críticas de Yan Michalski). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.
- MONTENEGRO, Fernanda. *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.
- MUNARI, Bruno. “Como se vive en una casa japonesa tradicional”. In: *El arte como oficio* (pp.82-85). Barcelona: Labor Editorial, 1968.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.
- _____. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp, 1992.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- PICON-VALLIN, B. “Hybridation spatiale, registres de présence”. In *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *O Laboratório do Escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi. *Assim é, se lhe parece*. Tradução de Millôr Fernandes. Exemplar digitalizado, Banco de peças da UNIRIO.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1964.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
-

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVESTER, Christopher. “Entrevista de Sigmund Freud a George Silvestre Vereck” (em 1926). In: *Las grandes entrevistas de la historia (1859-1992)*. Madrid: El País / Aguilar, 1997.

SING, Chiang. *Ikebana*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1989.

_____. *A Criação de Um Papel*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1987.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. “A ficção como inventário do tempo – notas sobre Virgínia Woolf”. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/UFMG, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001 (1956).

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 1997.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TCHECOV, Anton. *A gaivota*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *As três irmãs e contos*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *O jardim das cerejeiras*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1983.

TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

VÁRIOS AUTORES. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Ed. Núbia, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 (trad. Mário Quintana).

_____. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 (trad. Cecília Meireles).

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

b) CRÍTICAS, ENTREVISTAS, ARTIGOS, RESENHAS, TESES, DEPOIMENTOS

ALVES DE LIMA, Mariângela. “A ousadia de expor a essência do diálogo”. In: *O Estado de São Paulo*, 17 fev. 2003.

ANTUNES, Amauri (MATERNO, Ângela-orientadora) - *O ator-autor no teatro brasileiro – três experiências contemporâneas*. Tese de doutorado. UNIRIO, 2006.

BAUSCH, Pina. “Dance, senão estamos perdidos”. In: *Folha de São Paulo, caderno Mais!* São Paulo, 27 ago. 2000, pp.11-13.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, abril 1957.

ELIAS, Larissa (OSÓRIO, Luiz Camillo-orientador) – *Peter Brook: vazio e plenitude*. Dissertação de mestrado. UNIRIO, 2005.

FERNANDES, Sílvia. “Notas sobre dramaturgia contemporânea”. In: *Revista Percevejo*, n.9. Uni-Rio.

FERNANDES, Sílvia. “O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea”. In: *Revista da USP*, nº14. São Paulo: jun – ago 1992.

FERNÁNDEZ, Olga. *O espírito crítico de Yan Michalski*. Monografia de bacharelado em Comunicação Social. Rio de Janeiro, ECO – UFRJ, 1997.

LIMA, Daniela. *Aquilo de que somos feitos*, de Lia Rodrigues: corpo, política, dança e discurso (OSÓRIO, Luiz Camillo-orientador). Dissertação de mestrado. UNIRIO, 2005.

MATERNO, Ângela. “O olho e a névoa – Considerações sobre a teoria do teatro”. In: *Sala Preta* – Revista do depto. De artes cênicas, ECA/USP, n.3, 2003.

MICHALSKI, Yan. “La critica como reflexión estética y como critica dramática”. In: *Simposio da IV Sessão Mundial do Teatro das Nações*. Caracas: mimeo, 1978 (inédito).

_____. Texto apresentado em Congresso da AICT, Israel, 1981 (inédito).

_____. *O Teatro e a sociedade de massa*. Mimeo. S/data (inédito).

_____. *Michalski e o teatro*. Entrevista ao Jornal do Commercio de Recife, 25 dez. 88.

ROLLEMBERG, Doris. A quarta dimensão: A variável temporal no espaço e o ponto de vista do observador. Artigo inédito. 2005.

SAAD, Fátima. “Mariângela Alves de Lima em foco”. In: *Revista Folhetim* n.17, mai – ago 2003.

SCIMONE, Spiro. Depoimento a Clara Rowland, Francisco Frazão, Jorge Silva Melo e José Maria Vieira Mendes. “Spiro Scimone – Parar para ver, aprender a ouvir”. *Revista Artistas Unidos*, n.8, Lisboa, julh. 2003.

STEINER, José Gordon. *Borges: Física moderna e iluminação* (fotocópia).

SÜSSEKIND, Flora. “A imaginação monológica” in *Revista da USP*, nº14. São Paulo, jun – ago de 1992.

VAHIA, Fátima. *O inconsciente*. Texto inédito apresentado em 12/05/2006 no Pré-Colóquio da Letra Freudiana (RJ), em homenagem aos 150 anos de nascimento de Sigmund Freud.

VAZ, Nestor Lobo Lima. “*Blue Velvet e a Inquietante Estranheza*”. Artigo. S/ ref. Public.

VIDAL, Eduardo. “Sujeito consumido”. In: *Estado de Minas*, p.4, 17 março 2001.

_____. “O inconsciente de Freud a Lacan”. In: *Revista da Escola Letra Freudiana*, n.30/31, *O desejo do analista*, p.41-50, 2003.

_____. “O trabalho de cifrar o gozo”. In: *Revista da Escola Letra Freudiana*, n.37, Rio de Janeiro, 2006.

c) MATERIAIS ESPECÍFICOS SOBRE A CTA

Texto de *deve haver algum sentido em mim que basta*.

Material iconográfico de *deve haver algum sentido em mim que basta*. Fotografos: Guga Melgar e Silvio Pozato.

GRAFF, Flávio. Texto para o programa de *deve haver algum sentido em mim que basta*.

MIRANDA, Jefferson. “Texto a partir da entrevista de Adriano Garib com Jefferson Miranda”. In: *Cia Teatro Autônomo*, Rio de Janeiro: Ed. ContraCapa, 2004, s/p.

Conversa com Jefferson Miranda em 15 abr. 2005.

Conversa da CTA com o público após apresentação de algumas improvisações balizadas do processo de *e agora nada é mais uma coisa só* no Festival *RioCenaContemporânea* em 16 out. 2005.

Conversa aberta com a CTA e com a diretora Celina Sodré e alguns alunos seus depois de uma sessão de *e agora nada é mais uma coisa só*, em 24 nov. 2005.

DVD *deve haver algum sentido em mim que basta*. Direção: Rodrigo Ponichi. Produção: Plano Geral Filmes. Rio de Janeiro: 2004. 2 dvds.

www.ciateatroautonomo.com.br :

Jefferson Miranda em entrevista para reportagem do *Globo on Line* de 24 julh. 2002.

CALDAS, Renata. In: *Correio Braziliense*, 3 março 2005.

GHIVELDER, Débora. “Em busca do sentido da vida”. In: *Revista Veja*, 28 julho 2004.

LANDIM, Pedro. “Cinco cenas em busca de referência”. In: *Globo on line*, 24 julh. 2002.

LIMA, Natalie Araújo. “Com o espectador dentro da cena”. In: *Revista Luz e cena*, out. 2004.

OLIVEIRA, Roberta. “Há 15 anos em busca de uma cena inusitada”. In: *Jornal O Globo*, 25 julh. 2004.

WAJNBERG, Daniel Schenker. “A complexidade do simples”. In: *Tribuna da Imprensa*, 15 nov. 05.

_____. “Flashes, fragmentos, impressões”. In: *Periódico Tribuna da Imprensa*, 28 julh. 2004.

WAJNBERG, Daniel Schenker. “Tocando no impalpável”. In: *Revista Ensaio*, julh. 2004.

www.antaprofana.com.br

d) RERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS CITADAS OU UTILIZADAS:

Andrei Rublev. Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética, 1966.

A aventura. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1960.

Belle de Jour. Direção: Luis Buñuel, 1966.

Cenas de um casamento. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1974.

A dupla vida de Veronique. Direção: Krzysztof Kieslowski. França, 1991.

O eclipse. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 1962.

O espelho. Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética, 1974.

As Horas. Direção: Stephen Daldry. EUA, 2002.

A infância de Ivan. Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética, 1962.

O Iluminado. Direção: Stanley Kubrick. EUA, 1980.

Muholland Drive. Direção: David Lynch. EUA, 2001.

A noite. Direção: Michelangelo Antonioni. 1961.

Nostalgia. Direção: Andrei Tarkovski. Itália, 1983.

Sacrifício. Direção: Andrei Tarkovski. Suécia, 1986.

Short Cuts – cenas da vida. Direção: Robert Altman. EUA, 1993

Solaris. Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética, 1972.

Stalker. Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética, 1979.

e) TV

Entrevista de Antunes Filho a Sábato Magaldi no programa “Primeira Pessoa”. Canal Multishow, set. 1997.

f) LP

BUARQUE, Chico. *Vida*. São Paulo: Philips, 1980.

Anexo

ALGUMAS FOTOS DE *deve haver algum sentido em mim que basta*

1	Marta (Miwa) no primeiro momento da peça	191
2	A anfitriã (Gisele) durante visita da amiga Marta (Miwa)	192
3	Marta (Miwa) rindo com sua amiga (Gisele) - e a espectadora ri com ambas	193
4	Marta (Miwa) e amante (Diogo) em momento íntimo	194
5	Marta (Miwa) e amante (Otto)	195
6	Eles, em outro instante	196
7	Espectadores e Artur (Adriano) num instante de riso durante a reunião de amigos	197
8	As flores e a anfitriã (Gisele) preparando brigadeiros durante a reunião	198
9	Marta (ou não) com flores e seu marido - Artur (ou não)	199
10	Marta (ou não) e seu marido Artur (ou não) (penúltima cena)	200
11	Artur (Adriano) e sua ex-mulher (Gisele) em dias futuros (última cena).	201



Foto 1

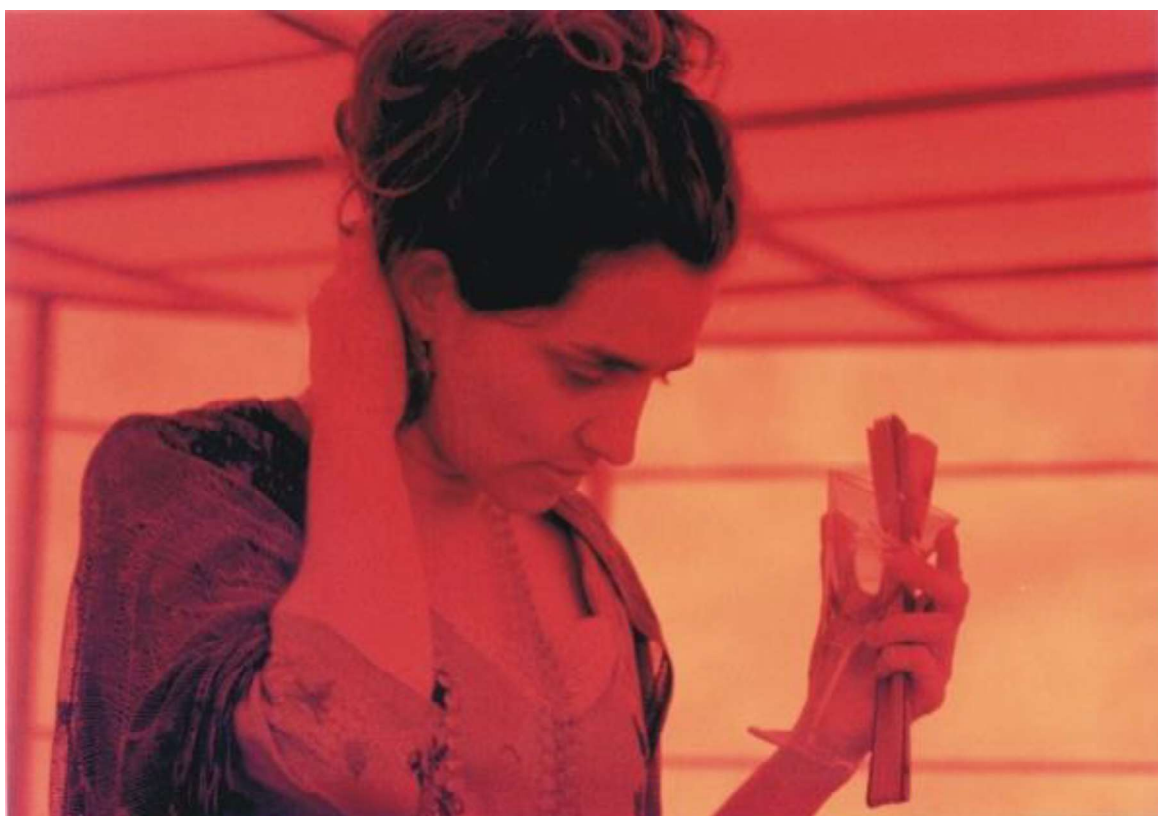


Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5

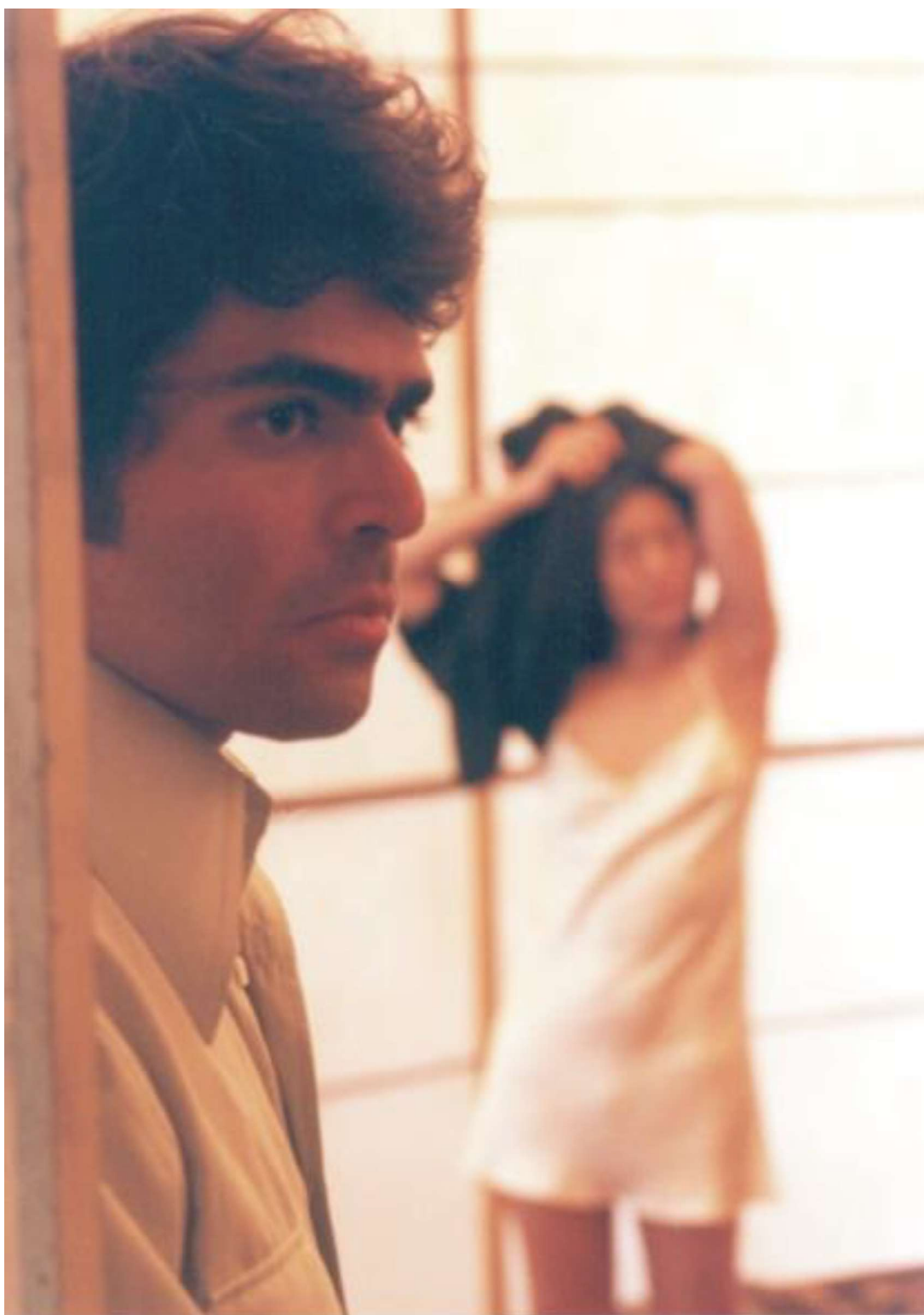


Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11