

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
UFRGS  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA  
Orientação: Prof.<sup>a</sup> Camila Bauer

**Dramaturgias Possíveis:  
Interferências Criativas no Texto Dramático**  
Diones R. R. Camargo

Porto Alegre,  
Dezembro/2013

Um dramaturgo escreve com o ouvido.

**Arthur Miller**

O escritor é o arauto emocional de seu país e de sua classe, é seu ouvido, seus olhos e seu coração; é a voz da sua época.

**Maximo Gorki**

É necessário um treinamento para ajudá-lo a abrir os ouvidos, para que você possa começar a ouvir metaforicamente em vez de literalmente. Tanto Freud quanto Jung perceberam que o mito se enraíza no inconsciente. Qualquer um que se entregue a um trabalho de criação literária sabe que a gente se abre e se entrega, e o livro nos fala mais e se constrói a si mesmo.

**Joseph Campbel**

O pior cego é aquele que não quer ouvir.

**Nelson Rodrigues**

## SUMÁRIO

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES.....	4
INTRODUÇÃO.....	5
1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO SOBRE A FÁBULA NARRATIVA.....	7
2 OBJETIVOS DESTA PESQUISA .....	11
3 SOBRE O AUTOR E OBJETO DA PESQUISA .....	13
4 A FLORESTA DAS POSSIBILIDADES QUE SE TOCAM.....	15
5 PRIMEIRA ÁRVORE: AUTOR / DRAMATURGO .....	17
5.1 A CRIAÇÃO AUTORAL NA ERA DA INFORMAÇÃO COMPARTILHADA .....	18
5.2 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE MATERIAL PREEXISTENTE: “ANDY/EDIE” (2005) .....	19
5.2.1 Everything is remix .....	22
5.3 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE MATERIAIS DISTINTOS: “ÚLTIMO ANDAR” (2006 - 2012) .....	26
5.3.1 Um breve parêntese: sobre a peça ZERO .....	28
5.3.2 De volta para o futuro... ..	28
5.3.3 Monalisa overdrive.....	30
5.4 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE CRIAÇÃO COLETIVA: “9 MENTIRAS SOBRE A VERDADE” (2010) .....	41
5.4.1 Primeiro filme cujo contexto dramático é sugerido na fala da protagonista: .....	43
5.4.2 Segundo filme cujo contexto é usado no discurso da protagonista: .....	45
5.4.3 Terceiro filme cujo discurso do roteiro é plagiado pela personagem: .....	45
5.4.4 Sobre o procedimento de escrita em “9 Mentiras Sobre a Verdade” .....	48
5.5 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE CRIAÇÃO COLETIVA PREEXISTENTE: “HOTEL FUCK” (2010) .....	49
5.5.1 Episódio 1: como ser autoral mesmo sob contrato .....	51
5.5.2 Episódio 2: como usar as interferências criativas a favor da autoria.....	53
5.5.3 Episódio 3: como usar as influências culturais a favor da autoria.....	61
5.6 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE PLÁGIO CONSENTIDO: “OS PLAGIÁRIOS” (2012) .....	68
5.6.1 A ficcionalização de um fracasso .....	70
5.6.2 O nascimento de um plagiário .....	72
5.6.3 “Roubar a ideia de uma pessoa é plágio; de várias, é pesquisa.” .....	81
6 CONCLUSÃO: POR UMA PEDAGOGIA DO DRAMA – o ensino de dramaturgia em sala de aula.....	95
6.1 IMAGINAÇÃO .....	98
6.2 CONFLITO .....	100
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	107
APÊNDICES .....	109

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 2.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 3.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 4.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 5.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 6.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 7.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 8.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 9.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 10.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 11.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 12.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>

## INTRODUÇÃO

Certa vez, durante uma aula no início da minha graduação no DAD - Departamento de Arte Dramática da UFRGS, assisti a um documentário que me impressionou por uma única frase que nunca mais me fugiu da memória: uma fala que afirmava que *Teatro*, no ideograma japonês, significa *Possibilidade*<sup>1</sup>. Esta ideia – que pressupõe a escolha de um ou mais caminhos dentre os inúmeros disponíveis para se seguir – refere-se, naturalmente, à própria natureza do Drama que em sua tão proclamada qualidade de (segundo Aristóteles) “imitação da vida” nos apresenta uma variedade não apenas de histórias possíveis, como também de diferentes trajetórias dentro dessas mesmas histórias, além de tipos variados de discursos trazidos à cena pelos personagens, tudo isso propiciando, no fim, a expansão do conhecimento que o espectador tem sobre si mesmo e sobre a espécie humana. Portanto, é uma prova incontestável de que ainda que aprisionados em um só corpo, somos sujeitos múltiplos frutos da multiplicidade.

Paradoxalmente, porém, no meio acadêmico brasileiro, especialmente no Rio Grande do Sul<sup>2</sup>, existe um número muito restrito de opções para o estudante das artes cênicas: em uma instituição oficial como, por exemplo, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (onde estou prestes a me graduar), ou o aluno se aprofunda nas técnicas do trabalho do ator ou nas teorias e práticas exercidas na função de diretor. Ou ainda, numa terceira via que contempla ambas as possibilidades e une-as a outras teorias, o aluno de graduação pode voltar sua formação à licenciatura para se tornar um professor de teatro. E talvez por ser essa uma área mais abrangente, na qual os estudos avançam com certa flexibilidade e velocidade, o aluno que se interessar por outra atividade (que faça parte da vasta gama do que se entende por Teatro) terá de fazê-lo a partir de uma pesquisa pessoal e paralela, podendo depois, aí sim, colocá-la em prática e testando-a nas aulas que virá a ministrar. E isso, é claro, a partir do que aprendeu através das próprias leituras, experiências profissionais e questionamentos pessoais,

---

<sup>1</sup> Já não me recordo o título do documentário, apenas que foi exibido numa cadeira sobre história do teatro brasileiro ministrada pelo professor Clóvis Massa e que a frase – se não me falha a memória – foi proferida pelo ator e diretor Amir Haddad;

<sup>2</sup> Ainda que consideremos, conforme apontou Jorge Palinhos (2012), os espaçamentos históricos na própria literatura dramática de língua portuguesa (tanto no Brasil quanto em Portugal ou outros países de Língua Portuguesa), a falta de incentivo à formação cultural do espectador e os naturais atrasos na tradução/recepção de teorias e das vanguardas teatrais no nosso país, mesmo assim o Rio Grande do Sul é, dos estados brasileiros, um dos mais reconhecidamente carentes de pesquisa continuada e prática em dramaturgia, sem escolas ou núcleos de formação, relegando a uns poucos nomes (isolados e esporádicos) a tradição da escrita para teatro, o que causa o consequente desconhecimento de suas especificidades e de suas necessidades técnicas e de procedimentos metodológicos.

pois apesar da variedade de funções imprescindíveis ao fazer teatral, essa licenciatura em Teatro reserva – exatamente por estar atrelada ao limitado currículo do curso de Arte Dramática – apenas às áreas de Atuação e Direção o aprofundamento técnico / teórico necessário(s) a uma formação intelectual qualificada.

Mas então o que acontece com aqueles estudantes que desejam especializar-se em dramaturgia? Devem partir para outros Estados onde a pesquisa acadêmica abarca os interesses diversificados do aluno de teatro ou devem aprender sua arte de forma autodidata, longe das universidades? E se assim o fazem, esse modelo de aprendizagem em que a intuição randômica opera de modo (quase) independente, sem mediação de um professor, pode ser um dia considerado um método didático, mesmo sem ter passado por uma escola que possibilitaria a reflexão sobre sua prática? Por fim, para esse aluno que investe nessa corrente autodidata e que se vale diretamente de exemplos já utilizados por outros artistas e teóricos retirando deles o que melhor lhe serve, pode – da mesma maneira – fazer reutilização de material ficcional preexistente em sua obra autoral ou isso deve ser considerado apenas um afronta à propriedade intelectual? Levando em conta os pressupostos da legislação, a segunda opção; mas e os casos de nomes conhecidos da literatura que se valeram de obras de outros autores para comporem as suas próprias? Este parâmetro de produção intelectual “autêntica” que rege fortemente o meio acadêmico será suficiente para avaliar uma criação artística? Enfim, considerando isso tudo, quais são as *possibilidades* disponíveis a um dramaturgo na prática da dramaturgia na atualidade?

## 1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO SOBRE A FÁBULA NARRATIVA

A Dramaturgia é, das áreas que compõem aquilo que conhecemos como Teatro, a única que durante muito tempo se manifestou através de uma característica quase paradoxal ao próprio acontecimento da qual se origina: a sua permanência. Enquanto a encenação, a atuação, os elementos de cena tais como figurino, cenários e iluminação eram criados com a consciência da efemeridade de suas existências, a dramaturgia já nascia com a certeza de que poderia perdurar, bastava que fosse registrada em alguma plataforma e que seu original fosse mantido livre das intempéries do tempo e da história. Obviamente – da mesma maneira que ocorre em qualquer arte – a relevância, interesse, compartilhamento e consequente reprodução de uma obra eram presentes que somente Cronos e a Fortuna eram capazes de lhe atribuir. Mas ainda assim, diferente das outras, a dramaturgia já nascia com esta pequena vantagem sobre as demais áreas do teatro.

Essa foi, ironicamente, a sua grande danação: por se parentear com a Literatura, a Dramaturgia (não por acaso também chamada de literatura dramática) com o correr dos séculos passou a relegar os seus autores a um limbo onde estes não seriam bem aceitos nem por um, nem por outro lado. Se no Teatro o dramaturgo começou a ser visto como centralizador de ideias e estruturas narrativas asfixiantes, capaz de amarrar a criatividade dos outros artistas envolvidos e, principalmente, limitar a fruição do espectador a uma única ideia central e predefinida, na literatura o dramaturgo passou a ser visto não mais como um estrangeiro que viaja lá e cá, mas como um alienígena, um ser cuja percepção da técnica narrativa era absolutamente insuficiente por ser pouco diversificada e – justamente pela qualidade lacunar essencial ao Teatro – pouco aprofundada<sup>3</sup>.

À medida que as tecnologias foram avançando e os registros do acontecimento cênico ficando cada vez mais abundantes, o Teatro passou também a se confrontar com a ascensão de outras mídias que tomaram pra si a função narrativa, tais como o rádio, o cinema e a televisão. Por causa dessas mídias onde as ideias “organizadas” ganhavam cada vez mais espaço do que a presença, no início do Século XX a narrativa desenrolada no palco (tal qual um tapete sobre

---

<sup>3</sup> A ficção em prosa, por exemplo, é notadamente conhecida tanto pelos múltiplos espaços narrativos, quanto pelas inúmeras possibilidades metafóricas despertadas pelas vozes dos personagens em seus mais variados discursos e pensamentos íntimos partilhados com o leitor. Portanto, talvez pela tradição que atribuía às unidades de tempo e espaço a capacidade de verossimilhança do teatro (SZONDI, 2001), essas características passaram a ser tidas não como princípio formal do Drama, mas sim como limitações dos próprios dramaturgos – a despeito de nomes fortemente ligados ao teatro, à poesia e à literatura tais como Shakespeare, Goethe e Ibsen, todos reconhecidamente mestres supremos na arte da escrita, independente do gênero ficcional, literário ou dramático.

o qual o discurso do autor podia caminhar livremente) passou a ser vista pelos próprios artistas de teatro como antiquada, algo a ser desprezado para dar lugar, à experiência total de teatro; um lugar onde a camada sensorial tomava conta do espaço todo, podendo assim despertar espectador para o acontecimento e a presença dos atores e dele próprio, rompendo os limites da cena e colocando-o num espaço onde a “narrativa” é também produzida por ele a partir das suas impressões do ato presenciado. Nisso o Cinema teve também fundamental importância, como bem nos lembra Eric Bentley, ao escrever, por volta de 1940, a respeito da afirmação dessa arte sobre os dramas prosaicos depositados no palco:

Embora o naturalismo venha sendo há bastante tempo a forma dominante do drama moderno, existem duas invenções que podem – e, de acordo com muitas autoridades, *deveriam* – pôr um fim ao naturalismo no teatro. Uma é o cinema. A outra é a lâmpada elétrica.

Assim como os pintores abstratos argumentam que a fotografia acabou com a necessidade da pintura representativa, fazendo o trabalho muito melhor, argumenta-se também que a cinematografia elimina a necessidade do teatro naturalista. Mais ou menos na mesma época que o cinematógrafo passou a ser usado, por volta de 1900, a lâmpada elétrica começou a tomar o lugar da lâmpada a gás no palco. Ela revolucionou o ambiente teatral. Criou novos mundos mágicos. Ao mesmo tempo que o palco foi sobrepujado pelos filmes na representação do objeto, recebeu, como compensação, uma nova força sobre o domínio não naturalista através da eletricidade. Consequentemente, os dramaturgos deveriam, segundo as discussões vigentes, desaprender o naturalismo e reviver o drama poético, ou criar novos estilos para os novos cenários. (BENTLEY, 1991, p. 52-53)

Após algum tempo, esse surrado tapete do discurso passou a ser visto como um sacrilégio, como se as palavras perdessem seu significados. Portanto, deveria ser devolvida urgentemente ao seu *habitat* original – a literatura – abrindo espaço na cena para outros elementos, alguns menos ordenados e mais inconscientes e intangíveis. Como disse Eugênio Barba:

No século XX ocorreu uma revolução do invisível. A importância das estruturas escondidas se manifestou tanto na física como na sociologia, tanto na psicologia como na arte ou no mito. Também no teatro ocorreu uma revolução similar, com a particularidade de que neste caso as estruturas invisíveis não eram algo a descobrir para compreender o funcionamento da realidade, mas algo para recriar sobre o palco cênico para dar à ficção do teatro uma qualidade de vida.

O invisível dá vida àquilo que o espectador vê e à sub-partitura do ator. Com o termo "sub-partitura" não me refiro a um andaime escondido, mas a um processo profundamente pessoal frequentemente impossível de verbalizar. Sua origem pode residir em uma ressonância, em um movimento, imagem ou constelação de palavras. Esta sub-partitura pertence ao nível de organização básico sobre o qual se apoiam os superiores níveis de organização do espetáculo, da eficácia da presença individual dos atores ao entrelaçamento da relação deles, da organização do espaço às escolhas dramáticas. A interação orgânica dos diversos níveis da organização provoca o sentido que o espetáculo assume para o espectador. (BARBA, 1998).

Se as vanguardas artísticas forçaram a própria literatura a abandonar a lógica e a organização de um discurso unificado, no Teatro isso não foi diferente: podemos citar o pensamento de Antonin Artaud, que em sua concepção de “espetáculo total” conclamava que a palavra deveria preservar seu aspecto puramente sonoro para daí despertar no público aquilo que é essencialmente irracional na linguagem. Segundo Artaud (1993, p. 146), “[...] ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido”. A partir daí, o ritual não reservava mais espaço para liturgias; o fogo sagrado presentificaria o mito e não mais sua invocação, e isso, supostamente, deveria nos bastar.

Assim foi durante quase toda segunda metade de século XX. Apesar disso, as releituras e adaptações continuaram sucedendo em todas as artes, inclusive no teatro. Um sem número de espetáculos se valeram de obras dramáticas e literárias já existentes, retirando delas uma quantidade maior ou menor de elementos, conforme sua necessidade e de acordo com o interesse da época. Na dramaturgia, esse procedimento (muito comum desde seus primórdios) quase sempre ganhou a alcunha de “atualização”. Das artes narrativas do século XX, aquela que mais se destacou pelo uso constante e pelo aprimoramento dessa assimilação do que já existia antes foi o Cinema. Ali, como na matriz do Teatro<sup>4</sup>, a narrativa dava ao público a certeza de uma lógica incorruptível; um encadeamento calcado no fluxo da ação rumo à inevitável catarse, visando uma comoção coletiva que o fez se tornar em menos de cem anos um importante mecanismo de propaganda e divulgador de ideias políticas e sociais, função essa em que a Literatura e o Teatro exerceram durante muito tempo. Mais que isso: o Cinema agora atingia o status de objeto cultural voltado às massas tão fortemente quanto o Teatro já havia sido um dia<sup>5</sup> – uma arte que até então se sustinha de multidões acotoveladas em volta do proscênio ou de palcos improvisados.

Mas nem mesmo essa linguagem se manteve “fiel a si mesma”. Depois da popularização dos aparelhos de TV, videocassetes e câmeras portáteis, com suas inúmeras

---

<sup>4</sup> Tal qual o Teatro, o Cinema sobrepujou a lógica do evento aleatório e um tanto descompromissado do qual se originou (dos registros meramente mecânicos aos experimentos cotidianos da vanguarda russa, por exemplo) e se tornou aos poucos celeiro da ficção narrativa. Enquanto o Teatro nasceu da necessidade humana de reviver um mito numa sociedade dominada por forças superiores, o Cinema surgiu da vontade humana de registrar os acontecimentos através de um avanço tecnológico, numa época dominada pelo imaginário cientificista. Em ambos os casos, porém, o objetivo era o mesmo: resgatar do esquecimento experiências físicas e sensoriais (no primeiro, as de um semideus; no segundo, de um grupo de homens e mulheres numa determinada sociedade), obrigando assim Cronos a vomitar todas aquelas pequenas criaturas que ele havia devorado logo após seus nascimentos – as primeiras nos ditirambos espalhados, segundo Ferreira, pela região da Ática; as segundas nas telas iluminadas de Paris. E em ambos os casos estas regurgitações foram bem-sucedidas, configurando-se, com o passar do tempo, em expressão criativa.

<sup>5</sup> E como o rádio fora na sua era de ouro, na década de 1930.

possibilidades de manipulação e reprodução imediata, o Cinema deu espaço a narrativas mais fragmentadas e lacunares, onde experimentos de montagem que surgiram na época de seu nascimento voltavam à tona, agora mesclados a discursos e gêneros variados (na *Nouvelle Vague*, por exemplo, com seu cinema de autor que se aproximava das divagações filosóficas e poéticas). Porém, apesar desses surtos esporádicos de ousadia formal, o Cinema nunca perdeu de fato sua característica (quase) primordial que é de ser uma arte essencialmente fabular<sup>6</sup>. E a fábula aqui, por ser indústria, se manifesta através de um roteiro preciso que é arquitetado muito antes do acontecimento ser capturado em equipamento audiovisual<sup>7</sup>. Além disso, apesar da matriz visual, é uma narrativa frequentemente verbal/verbalizada. Assim, os espectadores não somente são acostumados à palavra (narrada ou dialogada), mas também familiarizados com a reutilização constante de materiais preexistentes (adaptações, refilmagens, referências a outras mídias ou imagens conhecidas são comuns na arte cinematográfica).

E é nesse ponto, depois de um longo trajeto aqui sintetizado ao máximo e organizado de maneira propositalmente lacunar, que me incluo.

---

<sup>6</sup> De acordo com Dancyger (2003, p. 76), o advento do filme sonoro fez com que o teatro se tornasse uma influência importante para o cinema, pois seu *status* deu ímpeto aos estúdios contratarem dramaturgos para escreverem roteiros das películas; ainda segundo o autor, essa balança só foi mudar por volta da década de 1960, quando o cinema passou então a influenciar fortemente as artes cênicas (Ibid, p. 71).

<sup>7</sup> Atualmente, com programas de captação de imagem digital e edição automática, a linguagem cinematográfica ganhou certa maleabilidade, que se estende à própria feitura do roteiro, e que naturalmente se reflete no resultado final da obra.

## 2 OBJETIVOS DESTA PESQUISA

Por que uma atividade que faz parte das raízes do próprio teatro, que há milênios é considerada uma das áreas mais importantes da literatura e que já nos deu dramaturgos que até hoje são considerados gênios absolutos em sua arte ainda é tão pouco contemplada pelos estudos dentro das universidades de teatro?

Com certeza fatores culturais fizeram com que essa arte ficasse em segundo plano, principalmente em países com uma fraca tradição em literatura dramática, como é o caso do Brasil. Mas apesar da compreensão desses processos históricos, isso não é suficiente para explicar sua insistência em se manifestar através de épocas distintas, a despeito das modificações profundas das tecnologias e do entendimento da cena, forçando o teatro a se atualizar à medida que o entendimento das regras da literatura dramática se expande e suas estratégias discursivas e formais se ampliam e se renovam. Tudo isso está acontecendo ainda hoje, exatamente como vem acontecendo há 3.000 anos. Mas quais são as ferramentas do autor teatral na atualidade? Numa simbiose, a tríade ator, cena e discurso se complementam e se revolvem. E como na tradição da Dialética (onde, aliás, os processos históricos servem de exemplos recorrentes) o drama também se complexifica à medida que se supera, gerando sempre uma nova possibilidade de Teatro, mais próximo da época que experienciamos. Então – se esse é um andamento comum na própria história da humanidade por que a sua prática não é abarcada pela academia? Será que é só aqui, ou no resto do país também vivemos sob o mesmo império do silêncio?

O meu objetivo neste projeto é demonstrar que – a despeito da falta de espaço para a pesquisa – a Dramaturgia continua evoluindo em processos variados que já não mais relacionam o dramaturgo como um sujeito isolado num gabinete, produzindo páginas e páginas que só dizem respeito ao que ele quer expressar. E nem tampouco um ser totalmente diluído no todo, à mercê da vontade do grupo e do encenador, tal qual um escrevã ou um gravador que registra as vozes emitidas nos ensaios e depois se limita a reproduzi-las, baseando-se em algum tipo de seleção mecânica que destaca os sons mais potentes ou as palavras melhor pronunciadas, mas sim um artista capacitado que se vale de sua sensibilidade e técnica a fim de criar alguma coisa a partir de outras. Um profissional que se assemelha a um arquiteto que cuida de um intrincado projeto de engenharia a fim de erguer um prédio sólido, funcional e (se possível) belo. Pois assim como este, durante um único processo um dramaturgo trabalha não apenas com elementos diferentes usando técnicas variadas, mas

também em ambientes distintos - algo que há algumas décadas era considerado contraditório e até mesmo inviável. Acima de tudo, penso que o dramaturgo é como um pintor que se vale das influências do meio para compor um grande mural que nasce do coletivo, mas que precisa ser ordenado por ele para ser posto no espaço preciso de uma moldura.

Partindo daquele preceito amplo de *Possibilidade* (de ação, de narração, de existência possível), preceito esse que se reflete na própria matriz do Drama, irei refazer o trajeto da minha produção como dramaturgo, iniciado há cerca de oito anos – o mesmo período em que estou matriculado curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Assim, deslocarei as tais “possibilidades” do âmbito puramente literário e as realojarei no âmbito processual, apresentando alguns exemplos das fontes variáveis que foram, ao longo dos anos, oferecendo caminhos diversos e muitas vezes inesperados até mesmo para mim durante a escritura de algumas de minhas peças.

### 3 SOBRE O AUTOR E OBJETO DA PESQUISA

Antes de iniciarmos, faz-se necessária uma pequena apresentação a respeito do meu trabalho como autor teatral, em grande parte foco deste projeto. Comecei no teatro estudando técnicas de atuação, porém só fui exercer a função de dramaturgo muito tempo depois, com aproximadamente 25 anos de idade. Meu interesse pela escrita havia começado anos antes, ao perceber que tal atividade possibilitava entrar em processo criativo sem ter que depender de outras pessoas, algo que no teatro (ao menos no tipo tradicional de teatro) é praticamente impossível. Essa autonomia, aliás, sempre fez parte da minha disciplina de trabalho. Por isso, após um período escrevendo uma série de contos, resenhas críticas e outros textos – e depois de duas tentativas isoladas de criar textos dramáticos nos quais eu mesmo pudesse atuar ou dirigir –, passei a escrever efetivamente para teatro em 2005. Minha primeira peça, intitulada **Andy/Edie**, foi “concluída” no final daquele ano (escrevo entre aspas, pois sou consciente de que os processos quase nunca são concluídos de imediato). Assim que terminei uma segunda versão, inscrevi o texto num concurso de dramaturgia da Funarte - Fundação Nacional de Artes, que àquela época premiava exclusivamente autores brasileiros. Cerca de um mês e meio depois recebi a notícia de que a peça havia sido contemplada com um dos prêmios. Isso gerou certo interesse dos artistas de teatro da minha cidade e já nos meses seguintes **Andy/Edie** foi levada aos palcos por uma das mais jovens e promissoras companhias de teatro de Porto Alegre na época: a Cia. Espaço Em BRANCO. A peça recebeu uma indicação ao *Prêmio Açorianos de Teatro 2006* na categoria *Melhor Dramaturgia* e uma distinção de *Reconhecimento ao Prêmio* concedida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Depois dessa primeira experiência, muitas outras se seguiram: nesse período de oito anos escrevi 14 peças e criei a dramaturgia de outras 4 (entre adaptações e criações coletivas), sem contar as que foram iniciadas, mas que nunca foram terminadas. E talvez porque algumas dessas peças foram igualmente premiadas ou receberam críticas positivas na imprensa, isso fez com que meu trabalho angariasse cada vez mais atenção, gerando convites para criar textos para alguns dos mais importantes grupos de teatro do Rio Grande do Sul, entre eles a Santa Estação Cia. de Teatro, o Teatro Sarcástico, a já citada Cia. Espaço Em BRANCO, Cia. Teatro di Stravaganza, Cia. Caixa do Elefante, Teatro Geográfico, Falos&Stercus, entre outras.

Dentre as peças que escrevi ao longo dessa quase uma década, estão (por ordem de

finalização): **Andy/Edie** (2005), **Parque de Diversões** (2007), **Buarqueanas** (2008), **Teresa e o Aquário** (2008), **O Tempo Sem Ponteiros** (2009), **Hotel Fuck** (2010), **Peru, NY** (2010), **9 Mentiras Sobre a Verdade** (2010), **O MAPA\_** (2010), **A Colmeia** (2012), **Os Plagiários** (2012), **Último Andar** (2006 - 2013) e **Peça Comercial** (2007 - 2013). Dessas, selecionei para minha pesquisa não somente aquelas cujos processos exemplificam os modelos de criação possíveis (dissecados aqui através de trechos das peças, anotações, documentos e imagens), mas principalmente aquelas que demonstram mais nitidamente como a assimilação tanto de influências criativas e culturais, quanto das relações pessoais e/ou processuais refletem-se no meu texto, e – em certos casos – na própria encenação.

As peças analisadas a seguir proporcionarão uma visão mais ampla sobre o procedimento teórico por trás da execução prática da escrita, demonstrando uma metodologia abrangente e clara dos processos criativos gerais utilizados por mim na escritura e que podem se estender também à maioria dos dramaturgos contemporâneos, desde que haja interesse destes: abordagens presentes na cena atual e que se baseiam em processos que há muito não se limitam mais às polaridades *Autoria* | *Adaptação* (*autoria* como algo fechado e “original”, e *adaptação* como uma transcrição aberta e imitadora), mas que, por se tratarem de processos teatrais – processos esses que naturalmente pressupõem o outro e trabalham a partir do encontro com este – englobam coescrita, organização textual a partir de cenas improvisadas pelos atores, escrita isolada a partir de esboços de cena surgidos em ensaios, referência cultural, citação textual e autocitação. Divididas em quatro grupos principais, cada grupo pressupõe a utilização de um ou mais procedimentos dramaturgicos distintos, que irão se somando às obras escolhidas, e estas a outras peças de minha autoria, conforme a necessidade.

No fim, esse percurso analítico fará gancho à consequência natural desse aprendizado prático: a transposição das técnicas aprendidas em sala de ensaio, nas aulas de dramaturgia e nos livros que li, e que se refletem no modo como ministro minhas próprias aulas em estúdios e oficinas, às quais venho me dedicando desde 2006.

#### 4 A FLORESTA DAS POSSIBILIDADES QUE SE TOCAM

Em **Caos / Dramaturgia**, o dramaturgo, roteirista, professor e pesquisador Rubens Rewald descreve assim um mecanismo narrativo utilizado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges em um dos seus contos:

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na de Ts'ui Pen, opta por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos que também se proliferam e se bifurcam. [...] Uma bifurcação é um momento de decisão de um sistema, o momento vital em que o sistema decide seu caminho.

[...] A bifurcação é o ponto crítico a partir do qual uma possibilidade é escolhida, enquanto outras se perdem para sempre. [...] Não há retorno. Os pontos de bifurcação constituem um mapa de irreversibilidade do tempo.

Borges, em seu “O Jardim de Caminhos que se Bifurcam”, subverte essa ordem e propõe, ainda que no campo ficcional, um retorno no tempo. Assim, na obra de Ts'ui Pen, a trama, ao chegar a um momento de decisão (por exemplo, o herói mata ou não o inimigo), opta por um caminho e, no capítulo seguinte, ela volta ao ponto de bifurcação e toma um caminho diverso do capítulo anterior. (REWALD, 2005, p. 3 e 4).

Esse será, de certo modo, o esquema conceitual que irei utilizar ao longo de toda esta pesquisa: uma estrada cujos caminhos se bifurcam a partir do caminho principal – a autoria. Ou, como prefiro imaginar, uma árvore cujos galhos partem – obviamente – de um mesmo caule e se espraiam para lados distintos e por vezes contrários, tocando em outras de diferentes espécies surgidas a partir de sementes variadas, numa floresta composta por outras árvores surgidas de processos distintos.

Mas aqui, nessa primeira parte da pesquisa, me concentrarei apenas na árvore da autoria, ou seja, o meu processo como dramaturgo-autor e as características específicas de cada trabalho (os galhos que do caule se espraiam); as partes subsequentes preveem análise de processos em que me envolvi também como dramaturgista -adaptador (em criações coletivas com outros profissionais ou a partir de material não criado por mim), e como mediador de material dramático (no papel de orientador e consultor de textos dramáticos de outros autores). Porém, como disse, essas morfologias diversas eu só irei abordar mais adiante, em outras oportunidades que não esta. Por hora, me detenho em analisar as seguintes peças:

##### **1ª Árvore - Dramaturgo / Autor:**

*Andy / Edie (2005)*

*Último Andar* (2006 - 2013)

*Hotel Fuck* (2010)

*9 Mentiras Sobre a Verdade* (2010)

*Os Plagiários* (2012)

Por critérios que considero relevantes, deixarei de lado cinco outras que são também de minha autoria, duas delas por se tratarem de textos criados para projetos educativos e cujo objetivo não se encaixa na ideia de autoexpressão artística, e sim de transmissão de conhecimentos; outras três, que foram criadas em processos híbridos (1 - Coautoria [**Parque de Diversões**]; 2 - transmutação de texto preexistente [**O Tempo Sem Ponteiros**]; 3 – auto citação ou dramatização do eu [**Peça Comercial**]) talvez se encaixem melhor em outras modalidades ainda a serem criadas ou definidas nos próximos estágios. Portanto, para começar este mapeamento, peço ao leitor que – a cada vez que iniciarmos um novo capítulo e, portanto, a discorrermos sobre uma nova peça – traga de volta à mente uma grande árvore e então, através do uso da imagem visiva sugerida por Santo Inácio de Loyola (LOYOLA, 1548 *apud* CALVINO, 1990, p. 99-100), percorra os galhos (as possibilidades processuais) que se bifurcam a partir do mesmo caule (a autoria). Vamos começar.

## 5 PRIMEIRA ÁRVORE: AUTOR / DRAMATURGO

Ser “autor” é uma tarefa árdua. Não porque criar seja algo estranho aos seres humanos, muito pelo contrário, mas porque já ao iniciarmos uma obra nos deparamos com a exigência da originalidade. Em tempos remotos, na área que fosse, a criação era vista não como um fardo que apenas uns poucos escolhidos poderiam carregar, mas como uma via que qualquer indivíduo poderia ter acesso, bastava que estivesse atento ao seu entorno. Como bem nos lembra Elizabeth Gilbert em sua palestra no TEDtalks disponível na Internet:

Na Antiga Grécia e em Roma, as pessoas não acreditavam que a criatividade viesse dos seres humanos, OK? Elas achavam que criatividade era um espírito divino de plantão que vinha ter com os seres humanos de uma fonte distante e desconhecida por razões distantes e desconhecidas. Os gregos chamavam esses espíritos criativos divinos de daemons [...] Os romanos tinham a mesma ideia, mas eles chamavam esses espíritos incorpóreos de gênios. [...]

Assim, o artista na antiguidade, ficava protegido de certas coisas, como, por exemplo, de um excesso de narcisismo, se seu trabalho fosse brilhante, você não podia levar todos os créditos por isso, todo mundo sabia que você tinha um gênio invisível que te ajudava. E se seu trabalho fosse um fracasso, também não era só culpa sua, certo? Todo mundo sabia que seu gênio era meio folgado... Era assim que as pessoas pensavam sobre a criatividade no mundo ocidental, por bastante tempo.

Aí veio o Renascimento e mudou tudo [...] e pela primeira vez na história, a gente começa a ouvir as pessoas se referirem a este ou aquele artista como sendo um gênio ao contrário de “ter” um gênio. [...] Isto só distorce e deforma egos e cria expectativas incontroláveis sobre a nossa atuação. (GILBERT, 2009, s. p.).

Um dos meus principais interesses nessa pesquisa será o de demonstrar que existe meios para a tão buscada “voz autoral” não sucumbir ao peso da exigência da originalidade. Seguindo preceitos de alguns autores do último século, tais como Roland Barthes, William S. Burroughs e Stewart Home, a ideia deturpada de “Autor” como centro gravitacional de criatividade e imaginação deve ser combatida como projeto atualmente inviável. Então como não cair no falso pressuposto da autoria como sinônimo de ineditismo de tema, e difundido através dos últimos séculos com “autenticidade autogerada”? Esse tipo de medo, aliás, é bastante comum em aulas de escrita, mais do que em aulas de artes visuais ou de teatro, por exemplo. Do jeito que ainda hoje é vista pelos alunos, a simples tarefa de depositar palavras e pensamentos soltos em uma folha torna o objeto em si quase um certificado perene de maior ou menor aptidão para a escrita, o que não passa de um erro de raciocínio de quem escreve, já que assim como qualquer outra arte, a escrita criativa requer técnica e experimentação, e ambas só são possíveis através de exercícios de imaginação e desinibição, que são alcançados através de uma prática orientada, mas que infelizmente ainda não é estimulada nas escolas –

ao menos não aquela voltada para a criação literária.

No meu caso, decidi conscientemente minar a “ideia” de autoria com um procedimento de excesso de referências culturais que estejam acessíveis a todos, e que possibilitem pulverizar a pretensão de originalidade a que ela – por hábito – se vincule, expandindo a obra escrita para além dos limites da autoexpressão artística, tornando-a reflexo cultural e social que prevê a plena participação do conhecimento do próprio espectador. Assim, ao contrário do que ocorre na dramaturgia lacunar dos autores ligados ao pós-dramático, em minhas peças a participação do espectador não se dá através da lacuna que este preenche com suas próprias experiências, mas sim na quantidade de *links* depositados cuidadosamente ao longo do percurso para que esse leitor/espectador – ainda que involuntariamente – faça contato com numa grande rede de informação exterior à obra, como os *hiperlinks* num texto disponível na Internet, por exemplo. Dessa forma o Drama – tal qual é compreendido em sua essência clássica – acaba também por ser, se não pulverizado, ao menos borrado em sua característica primordial<sup>8</sup>.

## 5.1 A CRIAÇÃO AUTORAL NA ERA DA INFORMAÇÃO COMPARTILHADA

Em 2005, mesmo ano em que terminei a minha primeira peça de teatro, ocorria uma das grandes inovações dos meios de comunicação e entretenimento que se tem notícia no mundo: o nascimento do Youtube, a “Fantástica Fábrica” de fragmentos, sátiras, músicas, notícias, arquivos raros e informações randômicas, tudo deliciosamente misturado e acessível a qualquer usuário da rede, numa cadeia de conexões até então apenas sonhadas pelos visionários mais otimistas. Este universo de ideias e referências interconectadas já havia sido, de certa maneira, apontado a mim pelo cinema (as sagas **Star Wars** e **Matrix**; **Kill Bill Vol. 1** e **2** são exemplos recorrentes<sup>9</sup> a qualquer cinéfilo) e pela literatura (**Orlando**, de Virginia Woolf; **Hamletmachine**, de Heiner Müller; **A Liga dos Cavaleiros Extraordinários**, de Alan Moore; **Neuromancer**, de William Gibson), muito mais do que pelo Teatro. Às raras exceções, tais como **Needles and Opium**, de Robert Lepage; **Murx** e **Endstation Amerika**,

<sup>8</sup> “O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si.” (SZONDI, 2001, p. 25).

<sup>9</sup> Isso sem falar nos filmes de Brian de Palma e Peter Greenaway, recheados de referências visuais evidentes; ou a cópia “plano a plano” de Gus Van Sant para o clássico **Psicose**, que, conforme Gardinier, “respeitando o roteiro original de Joseph Stephano e quase todos os enquadramentos de Alfred Hitchcock [é uma] Tentativa de [...] mexer com conceitos como identidade, repetição e diferença (como as supostas não-autorias dos filmes do [movimento cinematográfico] Dogma 95, **Festa de Família** e **Os Idiotas**)”. (GARDINIER, 1998).

da Volksbühne Berlin; **Cacilda!**, de Zé Celso Martinez Corrêa, para citar apenas alguns, valiam-se de múltiplas referências não apenas a fatos ou figuras históricas, mas também se abriam a misturar fragmentos diversos de outras obras, algumas delas sem conexão aparente, no meio do conteúdo puramente dramático/dramatizado, criando uma fusão irrestrita que visava produzir novos significados para o espectador.

Além disso, as redes sociais estavam recém surgindo, portanto aquele era um contexto em que a Internet ainda não parecia o (pretense) simulacro do cotidiano como é agora, onde as interações virtuais entre os seus usuários se aproximam das existentes no mundo fora da rede, com um imaginário comum organizado a partir do compartilhamento incessante de imagens, mensagens, informações e conteúdos, formando uma gama cultural infundável. Esses elementos, em conjunto, tiveram sem dúvida enorme impacto não apenas no uso que se faz da tecnologia hoje em dia, mas principalmente no meu modo de escrever e no conteúdo que permeia as minhas peças, todas recheadas de recortes, citações, referências, utilização de materiais (narrativos ou não) preexistentes – algumas delas mais evidentes, outras nem tanto – e intertextualidade maciça.

## 5.2 CRIAÇÃO AUTURAL A PARTIR DE MATERIAL PREEXISTENTE:

### “ANDY/EDIE” (2005)



**Figura 1** - Lisandro Bellotto, Rodrigo Scalari, Sissi Venturin em *Andy/Edie*. 2006. Cia Espaço Em BRANCO.  
Foto: Bruno Gularte Barreto.

Havia lá, em **Andy/Edie**, uma tensão constante. Aquela pela qual todo o espectador passa a frequentar um teatro [...] Um jogo psicológico, onde a dissimulação e os falsos amigos são seus melhores amigos. Uma batalha insana pela conquista da fama, e que acaba por derrubar Sedgwick do trono. E há sempre 'alguém' esperando logo ao lado. É uma meta-peça sobre a máscara que todo o ser humano usa, de humor e ironia finos e escrachados. (METZ, 2006, s. p.)

Cultura de massa e sociedade de consumo. Duas expressões que nortearam as análises sobre os fenômenos sociais na virada do milênio são também reveladoras da psicologia e do comportamento presentes ainda hoje. Foi ao desnudar os mecanismos que regem essa sociedade que reduzia tudo à voracidade do apetite das multidões que a *Pop Art*, surgida na Inglaterra no final dos anos 50, viria a se estabelecer como o movimento artístico essencialmente americano. De acordo com Klaus Honnef (2004), devido ao crescimento econômico do pós-guerra e graças à glamourização propagada por Hollywood e à mudança radical de seus costumes culturais, os EUA tornaram-se rapidamente o principal centro de artistas cujas obras, paradoxalmente, exaltavam e ironizavam as partículas do nascente *American Way of Life*. A principal figura dessa revolução foi Andy Warhol, cuja profética frase a respeito dos 15 minutos de fama reservado a cada indivíduo se fez regra durante muito tempo, ficando obsoleta e logo sendo substituída (bem de acordo com a filosofia da *Pop*) por outra do próprio Warhol (2008), preconizando que em 15 minutos todos serão famosos.

E é o próprio autor e artista um dos protagonistas de **Andy/Edie**, peça escrita em 2005, cuja montagem estreou em Porto Alegre no ano seguinte, trazendo aos palcos brasileiros a mítica Fabrica Prateada e seus excêntricos frequentadores. A outra protagonista, Edie Sedgwick, é uma jovem garota de apenas 22 anos descendente direta da aristocracia norte-americana, herdeira de uma fortuna milionária e que pôs tudo a perder não apenas devido à sua vaidade incontrolável ou ao uso excessivo de substâncias tóxicas (algo bem comum nos agitados anos 60), mas também pela sua relação com o músico e astro Bob Dylan. Se analisarmos em termos puramente dramáticos, Dylan é – em **Andy/Edie** – o antagonista da peça, pois é por sua influência que Edie se transforma de protagonista radiante à antagonista ressentida. Porém, se observarmos pelo prisma puramente simbólico, Dylan é o traço do título que impede que Andy e Edie sejam unos, já que é ele que – por sua antipatia pessoal por Warhol, seu desprezo pelos métodos deste e por desaprovar a amizade dela com o artista – estimula Edie a desertar do exército de aberrações do “Napoleão maltrapilho”<sup>10</sup> da *Pop Art* (DYLAN *apud* BOCKRIS, 1990, *passim*). Enfim, Andy e Edie como opostos

<sup>10</sup> Expressão criada por Bob Dylan na composição da música **Like a Rolling Stone**, primeira faixa do álbum **Highway 61 Revisited**, de 1965, e posteriormente reutilizada por Bocrkis na sua biografia sobre Andy Warhol.

complementares fundidos num ponto comum (Dylan): o Yin-Yang contemporâneo.

A ideia de escrever **Andy/Edie** surgiu no final de 2004, após a leitura de uma biografia sobre Andy Warhol escrita por Victor Bockris<sup>11</sup> – uma das raras publicações a respeito do artista disponíveis no mercado editorial brasileiro até aquela época. Naquele ano eu estava decido a escrever um texto para ser levado aos palcos (por mim ou por quem mais se interessasse). Certo trecho do livro havia despertado em mim um estranho interesse: as páginas que relatavam o período entre os anos de 1962 e 1967, aproximadamente, época em que Warhol foi apresentado a Edie Sedgwick. Pouco conhecida no Brasil, ela foi (e de certa forma ainda é) uma referência de moda e comportamento; um ícone do século XX, mas num nível bem mais superficial que os seus companheiros de cena, Warhol e Bob Dylan, considerados gênios nas suas respectivas áreas. O processo de pesquisa se deu através de uma extensa análise de livros, artigos, vídeos, filmes, entrevistas e documentários a respeito dos biografados, os quais seriam gradativamente transformados em personagens dramáticos através da escrita. Esta pesquisa, que durou cerca de um ano com pequenos intervalos dedicados a outros projetos, tinha como característica o fato de que esse material fora quase que totalmente garimpado na internet, já que por se tratar de um investimento artístico pessoal eu não tinha subsídio que favorecesse aquisição de livros ou filmes necessários, alguns raros e ainda não lançados no Brasil.

Nesse ínterim, escrevi uma primeira versão da peça (entre janeiro e março de 2005), que continha muito do que se pôde ver depois, quando a segunda versão estava pronta (escrita entre abril e novembro de 2005) – ou seja, alguns conflitos e situações relevantes informadas por algumas fontes biográficas. No entanto, as diferenças entre a primeira e a segunda versão são marcantes, a começar pela estrutura. Vamos a elas:

- a) na primeira versão os conflitos e acontecimentos eram – na sua maioria – apenas referenciados à maneira épica, fazendo alusão ao que havia ocorrido antes daquele encontro entre Andy Warhol e Edie Sedgwick que presenciávamos ali, encontro esse dado na Fábrica Prateada, porém sem definição temporal previamente estabelecida, referindo-se aos acontecimentos apenas de maneira muito vaga. O caráter plenamente dramático que a peça tem hoje foi estabelecido somente na segunda versão;
- b) na versão inicial, a peça trazia somente os dois personagens citados (Andy e Edie), tendo sido acrescentados outros cinco na versão posterior: Bob Dylan, Gerard

---

<sup>11</sup> **Andy Warhol: a Biografia**, 1990, que se tornou a principal fonte de pesquisa para esse trabalho, já que era a única das biografias pesquisadas que continha informações sobre os fatos que viriam a ser recriados em cena;

Morrisey, Valerie Solanas, Ingrid Superstar e um segurança. Numa versão mais recente, revisada antes de ser levada aos palcos, apenas os quatro primeiros foram mantidos, retirando assim a rápida e desnecessária aparição do personagem do segurança em determinada cena. Também para esta montagem feita pela Cia Espaço Em BRANCO, alterei o nome de Gerard Morrisey – uma óbvia junção dos nomes de dois dos mais fiéis assistentes de Warhol, Gerard Malanga e Paul Morrissey – optando-se por manter somente o nome do primeiro.

### 5.2.1 Everything is remix

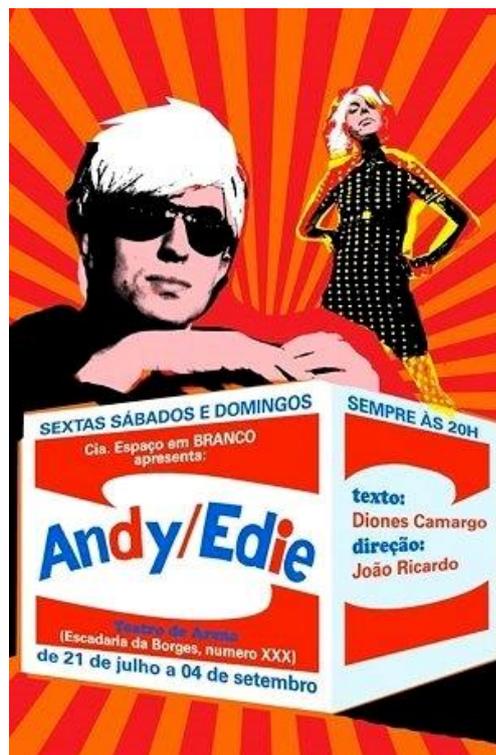


Figura 2 - Rodrigo Scalari e Sissi Venturin no cartaz da peça *Andy/Edie*. 2006. Arte: Nik (sobre foto de Bruno Gularte Barreto).

Por causa dessa vasta pesquisa prévia e de sua própria raiz biográfica, **Andy/Edie** trazia em suas páginas não apenas informações históricas que estavam de acordo com época e as personagens retratadas, mas também uma série de referências culturais específicas que se encaixavam ao texto, tais como as obras que Andy Warhol criou e os filmes que ele dirigiu – muitos dos quais protagonizados por Edie – naquele período (entre 1965 e 1967), além de músicas que Dylan ou Lou Reed haviam escrito (é sabido que foi Warhol quem, ao “descobrir” o talento de Reed, à frente de seu grupo *Velvet Underground*, reuniu-os à cantora

Nico e produziu os primeiros discos da banda). Essa intenção consciente de misturar fatos, dados biográficos e referências culturais tinha como objetivo principal alcançar não uma cópia idêntica de uma suposta realidade no palco – uma realidade a qual não participei diretamente –, mas sim a intenção de recriar com a imaginação essas figuras muito conhecidas por toda uma geração de jovens (e pelas gerações seguintes, à qual me incluía – uma juventude onde os ícones da cultura americana se faziam tão ou mais presentes que os da própria cultura). Assim, considere esse projeto não como uma busca de um retrato fiel daquelas pessoas, mas sim uma recriação com cores fortes e pessoais; uma recriação que me incluiria como autor e não como historiador distanciado. Algo como os *Silkscreens* que Warhol fazia, na qual ele usava imagens bastante conhecidas e então abusava das cores vibrantes da *Pop Art*. Portanto, agora era chegada a vez dele (e todos os que o circundavam) ser(em) vítima(s) da própria técnica que o artista inventou.

Vejamos um exemplo onde informações históricas unem-se a referências culturais da nossa época<sup>12</sup>:

[...]

**GERARD:** *Nas próximas vezes nós deveríamos mover um pouco mais a câmera, fazê-la acompanhar a movimentação dos atores.*

**ANDY:** *Ah, não, Gerard! Já tivemos esta conversa, agora não é hora!*

**GERARD:** *Bem, pode não ser a maneira mais econômica, Andy, mas as pessoas gostam de ver movimento nos filmes! (Pausa) E sua exposição? Como está indo?*

**ANDY:** *O de sempre: elogios da crítica, mas nenhum quadro vendido. Ao que parece os colecionadores não gostam do que eu faço.*

**GERARD:** *Talvez porque eles ainda associem as suas obras à simples material publicitário.*

**ANDY:** *Ora, Gerard! Não há nada mais contemporâneo do que a Pop Art! É o mesmo tipo de fascínio despertado pelo glamour de Hollywood... Aquela ideia de prosperidade, sabe? Antes só Deus dava essa prosperidade. Agora não. Agora nós temos a Pop Art!*

**GERARD:** *Cultura de massa não interessa a museus, Andy.*

**ANDY:** *Tem uma máxima que diz que com boa publicidade se vende qualquer coisa.*

**GERARD:** *Quando os seus filmes passarem a ser exibidos em outras salas que não nesses festivaizinhos universitários, daí sim, quem sabe, você venha a ter algum tipo de publicidade.*

**ANDY:** *(detém-se arrumando a gola do seu suéter, pousando a mão delicadamente sobre ela) Filmes*

---

<sup>12</sup> CAMARGO, Diones. *Andy/Edie*, 2005. Cena 1, Parte 1: AFábrica.

*não interessam a ninguém, Gerard! São as fofocas dos bastidores que chamam a atenção do público.*

**GERARD:** *Concordo! Aliás, acho que atualmente as revistas e jornais só existem graças às fofocas.*

**ANDY:** *Nós também deveríamos recheiar os jornais com boatos escandalosos sobre os filmes feitos aqui na Fábrica. Poderia ajudar.*

**GERARD:** *Esquece. Não existem situações suficientemente interessantes acontecendo por aqui.*

**ANDY:** *Bobagem, Gerard! Coisas interessantes acontecem o tempo todo e em qualquer lugar. Nós só precisamos inventá-las!*

**GERARD:** *Ah, sim... Algo como: “O artista Pop Andy Warhol é processado pelo astro principal de seu filme”?*

**ANDY:** *Isso, Gerard! Poderíamos mandar uma nota assim para os jornais!*

**GERARD:** *Nós não temos astros em nossos filmes, Andy.*

**ANDY:** *Então está na hora de criarmos um!*

**GERARD:** *Ah, claro. E de preferência algum que não cobre milhões! Qual é, Andy? Mal temos grana pra arcar com os gastos dessas produções, imagina então...*

**ANDY:** *Se quisermos mesmo entrar neste mercado, Gerard, precisaremos de todo tipo de publicidade que chame atenção para os filmes.*

**GERARD:** *Nesse caso, “alguém” que chame a atenção.*

**ANDY:** *Isso. Ou então alguém que tenha bons contatos para promovê-los.*

**GERARD:** *E você sabe onde encontrará um ator assim?*

**ANDY:** *Atriz, Gerard! Tem que ser uma mulher: uma estrela criada à minha imagem e semelhança.*  
(ri)

**GERARD:** *Então chame a Valerie novamente.*

**ANDY:** *Eu disse mulher, Gerard...*

**GERARD:** *Andy... Você já ouviu falar de uma tal de Edie Sedgwick?*

**ANDY:** *Nunca.*

**GERARD:** *Ela esteve aqui ontem com o Chuck. Ele queria apresentá-la, mas você demorou.*

**ANDY:** *As garotas que Chuck traz pros testes quando muito serviriam pros papéis de garçonetes.*

**GERARD:** *Essa não. Essa é diferente.*

**ANDY:** *Por quê? É uma freira?*

**GERARD:** *Não, melhor: ela é rica!*

*ANDY: Até aí nada de mais.*

*GERARD: Ok, deixa eu tentar de novo: pra falar a verdade ela é milionária. Frequenta a alta sociedade, é amiga de escritores, gente da moda, estrelas do rock... além de ser a garota mais linda que já apareceu por aqui.*

*ANDY: (Falsamente desinteressado) Hummm... (saindo) Bem, então se ela voltar, pergunte se pode fazer um teste.*

*GERARD: E se eu disser que já fiz?*

*ANDY: Se disser eu só posso esperar que realmente valha a pena, pois já avisei que vou descontar de seu salário qualquer gasto desnecessário.*

*GERARD: (vai até o fundo e procura entre alguns rolos de filme) Foi um teste simples. Usei o que restava do rolo anterior. (encontra o rolo, encaixa-o na correia do projetor e vira-se para o telão) Veja, Andy, e diga se essa não é a estrela que você procurou esse tempo todo. (a luz desce)*

**Música** – “This Magic Moment”, de Lou Reed.

**Telão** – Projeção com imagens em P&B do teste de Edie. Ela está à vontade e de repente, vira-se e olha fixamente para a câmera. Sorri enquanto sua imagem permanece na tela. Imagens de diversos momentos do teste: ela fumando, arrumando o cabelo, etc. Andy está sozinho no palco, de costas, e sua silhueta é recortada pela luminosidade do telão. Sugere-se que, entre os cortes, sejam inseridos os créditos e o título da peça.

A música para. A luz sobe. Andy ainda está em pé, na mesma posição, de costas para o público. É possível então avistar Edie encostada num dos pilares prateados, se admirando no reflexo de uma taça de champanhe.

*ANDY: Sim!*

*EDIE: Muito?*

*ANDY: Simplesmente linda. [...]*

Esse tipo de mecanismo dramático em que informações históricas misturam-se às reconstituições biográficas mais ou menos precisas, fundindo-se às referências contemporâneas são uma constante durante toda a peça. Nela, diversas músicas de Bob Dylan são indicadas em momentos decisivos na narrativa, assim como várias imagens que remetem aos filmes de Warhol são também sugeridas para serem projetadas no espaço da cena. Vale ressaltar que a música sugerida para o momento em que Andy Warhol vê Edie Sedgwick pela primeira vez (**This Magic Moment**, do compositor Lou Reed) é usada no texto como uma referência velada à cena realizada por David Lynch no seu longa **Estrada Perdida** (1997), no momento em que vemos a personagem Alice Wakefield entrar em cena pela primeira vez, descendo de um Cadillac conversível em “câmera lenta”. Porém aqui, diferente de outras

peças minhas, a referência ainda é apenas sugerida, e não imposta ao encenador (em **Hotel Fuck**, por exemplo, a descrição e referência será muito mais direta, inclusive citando os filmes em que as músicas que surgem na cena foram utilizadas). Com o passar do tempo esse estilo randômico de multi-informação foi sendo desenvolvido cada vez mais, até chegar ao ápice nos textos **9 Mentiras Sobre a Verdade**, no já citado **Hotel Fuck**, e em **Os Plagiários**.

### 5.3 CRIAÇÃO AUTURAL A PARTIR DE MATERIAIS DISTINTOS: “ÚLTIMO ANDAR” (2006 - 2012)

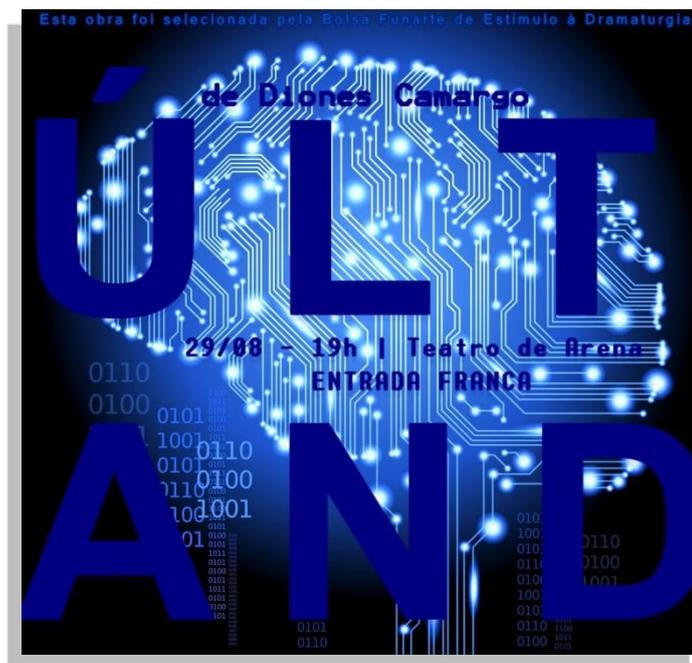


Figura 3 - Imagem de divulgação da leitura dramática de *Último Andar*. 2013. Arte: James Leer (sobre imagem encontrada na Internet sob o título de *Data Brain*)

[...] Qualidade, competência, revelando uma linguagem contemporânea, com agilidade, humor, fluência dramática e dramaturgica. (COMISSÃO BOLSA FUNARTE DE ESTÍMULO À DRAMATURGIA – FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES, 2008, s. p.<sup>13</sup>).

A segunda peça que comecei a escrever se chamou durante muito tempo apenas

<sup>13</sup> A comissão da *Bolsa Funarte de Estímulo à Dramaturgia*, autora do parecer enviado a cada um dos autores selecionados em 2007, foi formada pelos doutores e pesquisadores Miguel Santa Brígida Junior, Otávio Gomes Cabral Filho, Jezebel de Carli e Robson Corrêa Camargo, todos eles professores de Teatro em algumas das principais universidades do Brasil.

**Elevador.** Assim como a anterior, essa também foi escrita em completo isolamento. A diferença é que **Elevador** surgiu a partir de uma premissa concebida por mim, e não a partir de uma ideia ou situação que já existia. A trama segue a trajetória de dois homens que não se conhecem e um dia se encontram em um dos elevadores do prédio mais alto de uma metrópole tomada por andróides; o objetivo de ambos é chegar até o topo para ver um grande cataclismo que está prestes a ocorrer.

A ideia surgiu em junho de 2006, um mês antes da estreia de **Andy/Edie** nos palcos de Porto Alegre e apenas seis meses após “concluir” essa primeira investida no texto dramático. Havia algumas semanas, eu pensava sobre o que gostaria de escrever a seguir e – principalmente – sobre COMO escrever. Então me dei conta que, independente do que fosse, precisaria ser algo simples, que pudesse ser levado à cena sem muitos recursos de produção (eu ainda não estava totalmente convencido da viabilidade de ter minhas peças encenadas – pelo menos não em Porto Alegre!). Foi então que pensei numa dramaturgia que requeresse o menor número de atores possível. Ainda assim, estava decidido que não deveria ser um monólogo – ao menos não por enquanto. Então, a partir dessas predefinições, cheguei naturalmente a uma peça dialógica com apenas dois personagens. O passo seguinte foi imaginar uma proposta que não exigisse da produção muito além da imaginação do público – auxiliada, talvez, por um ou outro efeito de iluminação mais específico. Assim surgiu a ideia desse prédio enorme que duraria todo o tempo da peça – 45 minutos, aproximadamente. Para que a lógica fabular se sustentasse, decidi que trabalharia a partir de um dos gêneros da literatura e do cinema que eu mais gostava, a ficção científica – gênero esse pouco ou nada utilizado no teatro e ao qual a minha proposta se encaixaria perfeitamente – e o qual, também, a dramaturgia local ainda não havia dado nenhum exemplar, pelo menos até onde eu conseguia me lembrar. Assim, passei a escrever quase que imediatamente, criando algumas páginas de diálogos que ocorriam dentro desse tal elevador que subia constante, rumo ao último andar. Porém, mais ou menos naquela época, durante uma conversa com um amigo, fiquei sabendo que outro escritor gaúcho já estava trabalhando numa ficção científica que em breve seria encenada nos palcos: Paulo Scott, que a serviço da Cia. Teatro Líquido havia escrito a peça **Crucial Dois Um**, que estava prevista para estrear em Porto Alegre naquele semestre.

Decidi interromper o processo e deixar as cenas já escritas na gaveta, porém com a pretensão de retomar o trabalho durante uma viagem que faria ao exterior dali a alguns meses (o que não aconteceu de fato, pois, apesar da experiência cultural bem próxima do estranhamento que buscava para os personagens, a viagem em si mais me distraiu do que

mantive concentrado no trabalho). Retomei-o somente quando voltei ao Brasil, no final de 2006 – quase seis meses depois de ter escrito as primeiras linhas do texto. E foi neste retorno então que decidi uma das coisas mais importantes para este processo: que usaria novamente um material preexistente, isto é, trecho daquela que eu chamo a minha *Peça ZERO*.

### 5.3.1 Um breve parêntese: sobre a peça ZERO

Peço um instante para – na intenção de resumir ao máximo os desdobramentos de anos consecutivos de trabalho – reproduzir um trecho editado de um texto que publiquei em meu blog pessoal, há poucos meses, em que falo longamente sobre a gênese de **Último Andar** e sobre esse momento de retorno amadurecido ao mesmo material. Creio que servirá para elucidar sua história prévia:

Em 2004, comecei a escrever o que chamo atualmente de minha peça *ZERO*. [...] Uma história sobre personagens aprisionados numa realidade distópica de um futuro reconhecível. [...] A peça era tosca, "estranha" na opinião de quem a lia. Mas apesar disso havia ali uma semente que me fascinava: a história de uma tímida secretária em processo de franca dissociação psicológica trancada num escritório - uma personagem que escrevi com toda a força e espontaneidade que a série de eventos anteriores podia proporcionar. Mesmo assim, engavetei-a e parti pra coisas mais importantes naquele momento.

[...] No retorno ao Brasil [...] decidi que ia resgatar a história da secretária do limbo dos escritos perdidos e uni-la à narrativa dos dois homens num futuro apocalíptico. Escrevi a obra em períodos espaçados, enquanto produzia outras coisas ao mesmo tempo. Um ano depois, no final de 2007, recebi outro importante prêmio de dramaturgia (a *Bolsa Funarte de Estímulo à Dramaturgia*), dessa vez para concluir exatamente essa peça. Durante longos meses eu me debrucei sobre o texto e o terminei, finalmente, em junho de 2008. Um mês depois, recebi um parecer da comissão da Funarte [...] e ainda que tenha sido o único dos 11 textos selecionados pela bolsa a receber uma avaliação entusiasmada dos jurados e não ter sequer uma sugestão de alteração em seu conteúdo, mesmo assim, de lá pra cá, todo ano reviso o tal texto e o reescrevo um pouco, tentando equilibrar a história da secretária com a dos dois homens, refinando os diálogos e os pontos dramáticos de forma a deixar a trama mais ágil e crível, ao mesmo tempo em que aproveito para atualizar as referências.

[...]

Isso mesmo, depois de tanta história, tantas horas de revisões e tantas modificações, a peça "Elevador" agora se chama **Último Andar** [...]. (CAMARGO, 2013, s. p.).

### 5.3.2 De volta para o futuro...

Portanto hoje, já sob outro título, a peça encontra-se numa versão muito mais aprimorada, já que com o passar dos anos ela foi sendo constantemente lapidada a partir desses dois alicerces dramáticos (*Elevador* e *Peça ZERO*). Na estrutura atual, o texto está

divido em quatro atos (chamados de *Níveis*, definição que têm sua origem nos jogos virtuais, outra das influências culturais que quis utilizar nesta obra específica), mas essa divisão não tem a função tradicional de passagem de tempo ou de mudança de espaço, já que – com raras exceções – no palco tudo segue como um grande e único ato, mediado pela constante alternância de foco entre os núcleos. Portanto, essa divisão no texto serve principalmente para marcar uma variação de atmosfera, temas e objetivos dos personagens e assim transitar com maior fruição entre os múltiplos assuntos abordados.

No que diz respeito à pesquisa da linguagem dramática, busquei estabelecer uma constante tensão entre as imagens evocadas pela palavra e a sua representação na cena. Para isso, dois elementos essenciais à dramaturgia aristotélica foram sistematicamente postos à prova: o tempo e o espaço:

**TEMPO:** a peça se inicia com o encontro dos dois homens no elevador, à tarde; na cena seguinte Cecília chega ao escritório, pela manhã; por último, os três personagens se encontram no final do dia em ambos os ambientes. Porém, até esse encontro, o elevador não parou uma única vez sequer; já Cecília teve um longo dia repleto de acontecimentos. O detalhe é que a duração da peça até esse encontro é igual para ambos os núcleos de ação, isto é, o tempo da peça em si. Para que isto acontecesse, reproduzi um efeito de disparidade temporal chamado de *Paradoxo de Zeno* (esse argumento será citado mais adiante nessa pesquisa), de modo que no núcleo dos dois homens as cenas são – quase todas – sequência uma da outra; já no escritório onde Cecília trabalha, as elipses vão explicitando o passar do tempo e a distância temporal entre uma cena e outra, ainda que todas elas ocorram exatamente no mesmo espaço do palco (ver item Espaço).

Mas como o espectador é informado sobre isso? Simples: usando a própria dramaturgia, já que o tempo de ação transcorrido é constantemente citado nos diálogos de modo a orientar o público sobre a desconexão entre as cenas dos núcleos paralelos. Após alguns acontecimentos, esse recurso é abdicado a fim de que a compreensão temporal seja abolida da consciência do espectador, dando lugar a um deslocamento conjunto de Tempo/Espaço, representado apenas pela contagem regressiva marcada pelos andares que faltam até que os três personagens finalmente cheguem ao último andar;

**ESPAÇO:** a ação da peça é dividida em dois espaços que incorporam qualidades

distintas: movimento (cenas no elevador) e Estática (cenas no escritório). Analisemos suas principais características:

- **Elevador:** segundo indicação da didascália, o elevador em movimento nada mais é do que um foco de luz quadrado projetado no chão, num dos lados do palco. Quando o espetáculo inicia vemos um dos atores dentro desse quadrado, imóvel. Logo a seguir o outro homem dirige-se a esse foco e, após alguns instantes, nele adentra. Ambos ficam parados nesse quadrado de luz, mas no que se refere à ação da peça, estão em constante movimento de subida, que é representado por uma luz que percorre o palco verticalmente, como um enorme scanner em cena mapeando os corpos e o espaço cênico. Cada vez que o elevador para ou o núcleo muda, este scanner é interrompido.
- **Escritório:** do lado oposto do palco, em outro foco de luz, vemos a empresa onde Cecília trabalha. A ação ali transcorre supostamente num mesmo espaço, mas na medida em que a narrativa avança vemos diferentes salas daquele mesmo andar (o escritório do chefe de Cecília; as salas onde ela e seus colegas trabalham; o corredor que dá acesso aos elevadores).

Ao questionar, das maneiras citadas, a ilusão da representação teatral, dentro da tradição iniciada pelo alemão Bertolt Brecht, o público toma consciência dos mecanismos impostos pela encenação e também da aceitação voluntária de sua própria imaginação – características primordiais para que o evento teatral ocorra – tornando-o participante consciente do drama encenado no palco. Assim, mais do que uma peça autoral que foi criada a partir de um material original, esta é uma peça autoral criada a partir de um material original em simbiose com outro preexistente (a “Peça ZERO”), que por sua vez também é autoral; um exemplo onde duas narrativas se fundem para formar uma terceira, totalmente nova, mas complementar, como acontece com organismos em estágios da evolução biológica.

### 5.3.3 Monalisa overdrive

Assim como material dramático que compõe **Último Andar** acabou naturalmente se expandindo, o mesmo ocorreu com o material criativo: além das evidentes similaridades com distintas tradições da dramaturgia (o Teatro do Absurdo, as peças didáticas de Bertold Brecht) e até mesmo fatos históricos (11 de Setembro de 2001, o caso Bradley / Chelsea Manning, o caso Edward Snowden, etc.), existe, no âmago da peça, uma quantidade imensa de referências culturais que estão implícitas no texto e que refletem não apenas o universo da ficção científica ou do teatro, mas que também fazem reverberar outras obras que inspiraram fortemente sua escritura (filmes como **Paradise Now** de Hany Abu-Assad, a **Brazil, O Filme** de Terry Gilliam, por exemplo; *Graphic Novels* como **V de Vingança** e **Batman – A Piada Mortal**, ambas de Alan Moore; livros como **Clube da Luta** de Chuck Pallaniuck, **Admirável Mundo Novo** de Aldous Huxley e **1984**, de George Orwell, etc.). Para que o leitor tenha uma noção mais clara de algumas dessas referências que fazem parte da peça, reproduzo abaixo um trecho da versão mais recente, com o respectivo comentário associativo:

[...]

**AGENTE:** *Vamos ver... Bem, eu vim aqui à tarde porque... porque nossos Precogs alertaram pra uma provável deleção que ocorreria aqui neste prédio... mas não lembro como chegamos até ele...*

**CECÍLIA:** *Pela denúncia de um dos porteiros, talvez?*

**AGENTE:** *Ah, sim! Isso mesmo! A bomba... que na verdade não era bomba coisa nenhuma!*

**CECÍLIA:** *Bom, então deve ser só uma deleção mesmo.*

**AGENTE:** *“Só”?!*

**CECÍLIA:** *Na minha opinião, suicídio não deveria ser considerado crime, ainda mais com tanta gente nesse mundo!*

**AGENTE:** *Qualquer atentado contra a vida é um crime, minha senhora.*

**CECÍLIA:** *Mas todos somos livres pra decidirmos se queremos ou não continuar vivendo, o senhor não acha?*

**AGENTE:** *A nossa liberdade individual não deve comprometer a harmonia coletiva. Veja o exemplo do tal homem que se explodiu hoje à tarde. Ele tinha o direito? Tinha. Mas será que agiu certo ao explodir os meus colegas também? Bem, isso eu não posso garantir. Seja como for, antes de explodir ele gritou uma coisa que estranha: “Libertem BradElea Zeno!”.*

**CECÍLIA:** *Quem?!*

**AGENTE:** *BradElea Zeno. O tal rapaz que foi denunciado por um cowboy faz alguns anos e depois condenado a passar o resto da vida preso numa solitária.*

**CECÍLIA:** Cowboy?! Mas por que um cowboy faria uma maldade dessas?

**AGENTE:** Não esse tipo de cowboy. O outro tipo... Hackers.

**CECÍLIA:** Ah, sim! No meu tempo essas palavras significavam outras coisas. Aliás, como muitas outras...

**HOMEM 0:** Então por isso você foi banido do grupo? Por isso que teve que se refugiar numa vida ordinária como a de todos os outros?

**HOMEM 1:** Sim.

**HOMEM 0:** E o que você recebeu em troca dessa sua... demonstração de servidão?

**HOMEM 1:** Um certificado. Um pedaço de papel com uma assinatura logo abaixo de um símbolo do EC-council. Naquele dia, quando eu perguntei a ele sobre por que fez aquilo, ele me disse que era porque esperava que as coisas mudassem... (Pausa, para si) Será que um dia as coisas vão mesmo mudar?

**AGENTE:** (em outro tom) A senhora mudou o penteado?

**CECÍLIA:** Sim, o senhor gostou?

**AGENTE:** Muito. Parece outra pessoa.

**HOMEM 0:** Na época dos primeiros ataques eu acreditei que as coisas mudariam. Mas hoje não acredito mais. Alguns humanos vão sobreviver e se reproduzir... E você sabe: onde há humanos, há sempre catástrofe.

**HOMEM 1:** Nós somos como uma praga, não somos? Fomos nós que destruímos tudo, não foi? Mas por quê?

**HOMEM 0:** “Assim caminha a humanidade”, como diziam antigamente... Hoje em dia eu percebo que os homens não aprendem nada com a dor, eles precisam é de sinais. É necessário que eles tenham à sua frente a visão do caos, a consciência do fim. Só assim eles conseguirão finalmente parar.

**CECÍLIA:** Me diga uma coisa: como os videntes previram um suicídio aqui neste prédio, mas não conseguiram prever que um homem-bomba se deletaria bem embaixo dos narizes deles?!

**AGENTE:** Não sabemos ainda... pode ter sido uma falha cognitiva – alguma confusão de ondas cerebrais que misturou as informações.

**CECÍLIA:** Ou talvez mais pessoas pretendam se deletar nas próximas horas.

**AGENTE:** É... pode ser. Não tinha observado por este ângulo.

**CECÍLIA:** Bom, Mungo está impaciente. Temos que ir. Boa noite pro senhor, Sr. Agente.

**AGENTE:** Boa noite, Sra. Cecília. Foi um prazer revê-la.

**CECÍLIA:** *Ah! Antes de o senhor ir, eu posso lhe fazer uma pergunta pessoal?*

**HOMEM 1:** *Depois de tudo, os autômatos é que vão dominar?*

**HOMEM 0:** *Se eles continuarem a se desenvolver tão rápido... E eu espero sinceramente que sim. Fico feliz em imaginar que no fim eles serão a nova “espécie” que viverá neste planeta. Principalmente porque isso será o melhor para todas as outras espécies que aqui permanecerão.*

**CECÍLIA:** *O senhor já atirou em alguém?*

**AGENTE:** *Já. (Pausa) Em autômatos.*

**CECÍLIA:** *Quer dizer que você era um dos Caçadores?*

**AGENTE:** *Sim. Antes de ser transferido para o setor de investigações eu era, sim.*

**CECÍLIA:** *Então acho que você não vai gostar se eu lhe disser que meu pai era um dos Filósofos.*

**AGENTE:** *Tenho certeza de que não foi culpa dele. Ninguém podia prever que um dia aquelas coisas se voltariam contra nós.*

**CECÍLIA:** *Certa vez meu pai disse que poderiam, sim.*

**HOMEM 1:** *É estranho imaginar que a humanidade um dia vai se extinguir, como tantas outras espécies um dia foram. (Pausa) Os autômatos também sentem isso? Essa consciência do fim?*

**HOMEM 0:** *Eles sentem coisas que nós nunca saberemos.*

**CECÍLIA:** *O senhor já confundiu um humano com um autômato?*

Ele para, em silêncio.

**CECÍLIA:** *(num tom compreensivo) Tudo bem. Todos nós cometemos erros. É isso que nos diferencia deles, não é mesmo?*

**AGENTE:** *Sim. Essa capacidade de ver tudo embaralhado, como se olhássemos sempre através de uma névoa.*

**HOMEM 0:** *Você sabe por que eles se sentem ofendidos ao serem chamados de...*

**HOMEM 1:** *De androides?*

**CECÍLIA:** *(sedutoramente) Posso ver a sua arma, Sr. Agente?*

Ele para. Seu corpo movimenta-se lentamente, no mesmo lugar. Sua cabeça faz um círculo no ar. Sua aparência agora é como um personagem de videogame esperando sua deixa.

**CECÍLIA:** (aproximando-se) *O senhor sabe o que eu fiz hoje? Me liberei de um enorme peso... E agora que estou livre vou aproveitar cada minuto da minha vida.*

**HOMEM 0:** *Eles se ofendem porque foram programados para isso, programados para se verem iguais aos humanos.*

**HOMEM 1:** *Mas que vantagem há nisso?*

**HOMEM 0:** *Eles não teriam aceitado fazer tudo o que fizeram caso se considerassem diferentes da gente.*

**HOMEM 1:** *Não entendo.*

**HOMEM 0:** *A continuidade da nossa espécie dependia de que eles nunca percebessem o quanto eram superiores a nós.*

Cecília vira-se e olha em direção à plateia, como se olhasse por uma janela. O Agente continua no seu transe.

**CECÍLIA:** (olhando para o público, sem sobressalto) *Veja, são cemitérios. É lá que moram todos os mortos. Naqueles túmulos empilhados uns sobre os outros é que eles descansam. O senhor gosta de ver tanta gente morta empilhada assim?*

**AGENTE:** (ele volta) *Hã?!... Que cheiro é esse?!*

**CECÍLIA:** *Cheiro de vingança, eu suponho.*

Ele para novamente, e seu corpo balança da mesma forma que antes.

**AGENTE:** (ele volta) *Parece algo queimando.*

**CECÍLIA:** *Sim, algo está queimando... “Marcel... queime tudo.”* (Ela sorri. Ele não entende a referência) *O que o senhor sentia quando atirava em alguém?*

Ele para outra vez. O mesmo movimento de cabeça e de corpo.

**CECÍLIA:** *O senhor gostava quando matava outro igual ao senhor?*

**HOMEM 1:** *Como você sabe disso tudo?*

**HOMEM 0:** *Eu vi muitas coisas nessa vida. “Vi coisas que os homens imaginaram ter visto. / Vi o sol poente, manchado de horrores místicos / Iluminando longos coágulos violetas / Como atores de dramas muito antigos”. (Pausa) Só o que eu fiz durante a minha vida toda foi aprender coisas... Pena que não teremos outra oportunidade pra eu lhe contar tudo o que sei. Acho que chegamos.*

*O elevador para.*

[...]



Figura 4 - Arte de divulgação utilizando a sobreposição de dois frames do filme *Blade Runner – O Caçador de Androides*, de Ridley Scott. EUA, 1982.

Mesmo sendo apenas um recorte, esse é um bom exemplo da quantidade massiva de referências que percorrem as páginas através das falas dos personagens ou indicativos externos. Vamos a elas:

*Agente* – ainda que em suas características dramáticas gerais o personagem se pareça com qualquer investigador tradicional da literatura *noir* e/ou policial, aqui o substantivo se refere – principalmente – ao agente antagonista de Neo no filme **Matrix**, o agente Smith, que representa a força da lei que pode, como um vírus de computador, se multiplicar através de outras figuras presentes naquela realidade virtual em que eles transitam. Por isso, em **Último Andar** o Agente aparece algumas vezes no texto como um ser indefinido, podendo ser tanto o mesmo da cena anterior, quanto um novo com exatamente a mesma aparência (além da referência, fica claro aqui que ainda me preocupo com os gastos desnecessários numa produção teatral). Além disso, em alguns momentos ele nos remete a Rick Deckard, o protagonista da novela escrita pelo norte-americano Philip Kindred Dick intitulada **Sonham os Androides com Ovelhas Elétricas?**, que foi levada às telas de cinema por Ridley Scott naquele que é talvez o maior clássico da ficção científica moderna: **Blade Runner**, uma das influências primordiais para a minha peça;

*Cecília* – nas primeiras versões do texto (incluindo a *Peça ZERO*, na qual a

personagem se originou) o nome de uma das protagonistas, a tímida secretária Cecília, chamava-se Madalena. O nome só foi alterado muito tempo depois, em 2012, após a descoberta de um poema escrito pela poeta brasileira Cecília Meireles, intitulado **O Último Andar** (publicado no livro **Ou isto ou Aquilo**, de 1964), no qual ela fala de coisas muito similares às que eu havia escrito em meu texto antes mesmo de conhecer sua obra. Depois de um tempo, encontrei em outra das suas publicações (**Viagem**, 1939) um outro poema batizado como **Motivo** e que também se fez ecoar no meu próprio texto, dessa vez não apenas na metáfora da peça em si, mas na síntese da própria personagem. Nele, Cecília (1939) escreveu: [...] *atravesso noites e dias no vento. Se desmorono ou se edifico / se permaneço ou me desfaço / não sei, não sei / Não sei se fico ou passo.* [...]. Coincidentemente, quando ainda não conhecia o poema, eu havia escrito, exatamente no último monólogo da personagem, algo muito parecido: [...] **Cecília:** (*refletindo por um tempo*) Ah... pra mim tanto faz, qualquer lado é bom. Tanto ir até lá, quanto nos espalharmos por aí – não sei, não sei – tudo me soa absolutamente razoável. [...]. Essa então foi a motivação que faltava para finalmente alterar o nome de Madalena para Cecília, e assim incluir minha singela homenagem à poeta carioca;

*Homem 1 e Homem 0* – como sabemos, a criação de um personagem tem no nome deste um detalhe de extrema importância na dramaturgia. Como os personagens são acúmulos de significados construídos pelo autor (mesmo aqueles criados sem essa intenção), desde suas preferências mais banais até as suas escolhas e ações mais reveladoras, assim também um nome pode ampliar o raio de compreensão daquele a que é destinado. Embora tenha me perguntado inúmeras vezes como chamaria os dois, decidi por chamá-los simplesmente de Homem 0 (Zero) e Homem 1 (Um). Os substantivos têm relação com o anonimato ao qual os personagens estão vinculados na trama: Homem podendo ser entendido como indivíduo ou referir-se a humanidade toda; já os números fazem referência ao código binário que rege as leis da tecnologia digital. Assim, também diferem totalmente do que ocorre no espaço do Escritório, núcleo da personagem Cecília, onde os personagens, imersos no cotidiano asfixiante daquele lugar, foram batizados da maneira mais prosaica possível;

*Precogs* – videntes que preveem os futuros assassinatos em **Minority Report**, conto de ficção científica também escrito pelo autor Philip K. Dick, e que foi adaptado para

o cinema com enorme sucesso pelo cineasta Steven Spielberg;

*Deleção* – nome dado ao procedimento de apagamento de figuras humanas existentes na realidade virtual criada pelo cientista Fred Stiller e seus colegas em **O Mundo no Arame**, romance de ficção científica escrito pelo norte-americano Daniel Galouye e adaptado para a TV pelo cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder; equivalente ao assassinato na nossa realidade;

*BradElea Zeno* – Referência cruzada: primeiro remetendo à sonoridade do primeiro nome do soldado norte-americano Bradley/Chelsea Manning, condenado a 35 anos de prisão por ter vazado informações confidenciais do exército americano, como o polêmico vídeo intitulado **Collateral Murder**; segundo, como referência a Zenão de Eleia; Elea Zeno é uma inversão óbvia de Zeno of Elea, nomenclatura em inglês para Zenão de Eleia, pensador e filósofo pré-socrático criador do *Paradoxo de Zeno*, argumento criado para demonstrar a inconsistência física dos conceitos de multiplicidade, divisibilidade e movimento, conceitos esses determinantes na estrutura dramática de **Último Andar**. Esse paradoxo é ainda citado mais cedo durante a peça sob a nomenclatura de “Zen-O”, que na lógica dramática da peça trata-se de meditação induzida para bloquear possíveis rastreamentos dos pensamentos em frequência 440hz que, segundo lendas urbanas modernas, foi criada pelos nazistas para controlar a mente da população mundial e cujo modelo é até hoje utilizado nos registros sonoros ao redor do globo;

*Cowboy* – apelido dado aos *hackers* cibernéticos em **Neuromancer**, incensado romance de literatura cyberpunk escrito pelo norte-americano William Gibson, em 1984;

*Certificado do EC-council* – esse documento refere-se ao mesmo concedido pela *International Council of E-Commerce Consultants* ao ex-agente norte-americano Edward Snowden que (segundo matéria escrita pelo jornalista Christopher Drew e publicada no jornal The New York Times no dia 4 de julho de 2013) foi concedida ao hacker enquanto este trabalhava na empresa Dell, em 2010, sob contrato da Agência de Segurança Nacional, a NSA. Snowden foi responsável pelo vazamento de informações secretas da agência de estado norte-americana, como o polêmico

programa de monitoramento secreto do governo dos EUA utilizando a internet e outras tecnologias digitais. O documento citado no texto equivale a uma afirmação da *International Council of E-Commerce Consultants* sobre a atividade legal do agente, considerado pela mesma como um “*hacker ético*”. Segundo declaração da entidade, um *hacker ético* é aquele que testa a segurança de redes e os sistemas de computadores para encontrar vulnerabilidades e brechas a fim de comunicá-las às empresas, para que estas as repare; portanto, em termos dramáticos, isso não apenas é coerente, como é também exatamente a matriz do personagem Homem 1 concebida muito antes da tal notícia ser divulgada na imprensa internacional;

*Mungo* – o camaleão de estimação da empresa onde Cecília trabalha é uma dupla referência no texto: primeiro, por tratar-se de um animal artificial (e no contexto em que é apresentado) ele remete à ovelha elétrica que Deckard quer adquirir na novela **Sonham os Androides com Ovelhas Elétricas?**, de Philip K. Dick; segundo, ao Homem de Mungo, uma ossada de um dos antepassados do *Homo Sapiens* que teria vivido entre 60 a 40 mil anos atrás (estudos recentes garantem que o esqueleto tem cerca de 40 mil anos). Esses restos mortais foram encontrados em 1974, perto do extinto Lago de Mungo, em Gales do Sul, no sudeste da Austrália. O DNA do homem de Mungo é a mais antiga amostra de material genético humano já retirada de um esqueleto e durante muito tempo foi considerado pelos cientistas como uma evidência de que em algum estágio da evolução do *Homo Erectus* ao *Homo Sapiens* existiu um exemplar que não se encaixava na árvore evolutiva da espécie humana, já que a análise do genoma mitocondrial mostrou que o DNA do Homem de Mungo era diferente da do Homem Moderno, teoria que hoje ainda não é totalmente aceita pela comunidade científica. De qualquer maneira, estudos comprovam que este esqueleto pertencia a um indivíduo de uma linhagem mais antiga que a nossa. A história do Homem de Mungo é rapidamente citada num dos monólogos do Homem 0, na quarta parte da peça;

“*O senhor já confundiu um humano com um autômato?*” – Esta fala de Cecília, unida à outra dita um pouco antes, reproduz de maneira direta uma sequência de duas falas proferidas pela personagem Rachel no filme **Blade Runner – O Caçador de Androides**, de 1982: “Posso lhe fazer uma pergunta pessoal? (...) Alguma vez você ‘retirou’ um humano por engano?”;

“*Ele para. Seu corpo movimenta-se lentamente, no mesmo lugar. Sua cabeça faz um círculo no ar. Sua aparência agora é como um personagem de videogame esperando sua deixa.*” – esta didascália indica não somente o estado psicológico do Agente durante a cena, mas também sua condição física, deixando evidente pela primeira vez sua possível origem mecânica. Além disso, ela é uma referência a dois filmes em que os personagens virtuais se comportam da mesma maneira: **ExistenZ** (1999), do cineasta canadense David Cronenberg, e o já citado **O Mundo no Arame** (1973), do alemão Rainer Werner Fassbinder; curiosamente, segundo a crítica especializada, o primeiro teria usado o segundo filme como referência visual no que diz respeito a esse comportamento específico dos seres virtuais;

“*Marcel... queime tudo*” – esta fala é a reprodução exata<sup>14</sup> da ordem dada por Shosanna Dreyfus ao seu amante, Marcel, para que este incendeie o cinema onde os oficiais nazistas estão reunidos, no ato final do filme **Bastardos Inglórios** (2009), de Quentin Tarantino. Esta rubrica, que segundo sugerido no texto não é compreendida pelo Agente, é uma das poucas referências não vinculadas à ficção científica que permanece até hoje na peça;

“*Vi coisas que os homens imaginaram ter visto. / Vi o sol poente, manchado de horrores místicos / Iluminando longos coágulos violetas / Como atores de dramas muito antigos*” – trecho do poema **O Barco Ébrio**, do francês Arthur Rimbaud<sup>15</sup>. Escrito em 1871, esse texto assemelha-se ao proferido pelo androide Roy Batty (Hugter Hauer) na memorável cena final de **Blade Runner – O Caçador de Androides**, quando Batty morre sob uma torrencial e melancólica chuva ácida: “*Eu vi coisas que vocês humanos não acreditariam / Naves de combate ardendo em chamas na borda de Orion / Vi Raios-C reluzirem na escuridão do Portão de Tannhäuser. / Todos esses... momentos ficarão... perdidos no tempo... como lágrimas na chuva. / Hora ... de morrer*” (Tradução nossa). Ao optar por reproduzir o texto de Rimbaud naquele momento, ou seja, no final da linha onde a experiência de conhecimento mútuo dos dois homens se abrirá para a entrada de uma nova personagem, inserção

<sup>14</sup> Em tradução de Anna Lim para o roteiro de Quentin Tarantino publicado no Brasil pela editora Manole.

<sup>15</sup> Aqui em tradução do mineiro Ivo Barroso para a edição das **Poesias Completas** do poeta francês, publicada no Brasil pela editora Topbooks.

esta que encaminhará finalmente todos eles para o que o tempo todo esteve fora da cena (o tão aguardado último andar), a trama remete ao final da linha dos personagens do filme de Ridley Scott, o qual também termina no topo de um dos prédios de uma metrópole distópica.



Figura 5 - Frame do filme *Blade Runner – O Caçador de Androides*, de Ridley Scott. EUA. 1982.

Essa foi apenas uma pequena amostra das inúmeras referências espalhadas pelo texto. Para se ter uma ideia, das 80 páginas que compõem a peça, o trecho acima refere-se à aproximadamente quatro delas, ou seja, cerca de 5% de toda a obra. Portanto, a quantidade de material que o texto cita faz com que nos perguntemos novamente sobre o papel da originalidade nesse contexto contemporâneo de “autoria”. Porém, se olharmos mais atentamente, muito além do simples conteúdo intertextual (que, como disse antes, é sempre um ideal perseguido por mim em minhas peças), percebo que meu objetivo nesse trabalho era criar uma espécie de convulsão do entendimento racional provocada exatamente pela quantidade exagerada de informações, algo como o cérebro sobrecarregado do Johnny Mnemonic do conto futurista homônimo de William Gibson, ou como um sistema mecânico que entra em pane devido ao excesso de comandos e *hiperlinks* acessados todos ao mesmo tempo.

Apesar de já ter tido leituras encenadas em Cuba e no Brasil, **Último Andar** continua inédita nos palcos. Porém, essa intertextualidade me mostrou, desde sua primeira versão, em 2008, que a construção dramática dos personagens deve muito a esse tipo de acesso irrestrito a uma realidade cada vez mais múltipla, fragmentada e repleta de significados, mas ao mesmo

tempo, cada vez mais escravizante e alienante.

#### 5.4 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE CRIAÇÃO COLETIVA: “9 MENTIRAS SOBRE A VERDADE” (2010)



Figura 6 - Vanise Carneiro em *9 Mentiras Sobre a Verdade*. 2010. Foto: Gilson Vargas.

[...] a dramaturgia de Diones Camargo, [é] construída como um fluxo de pensamento regulado pela autoimagem de Lara, a protagonista do monólogo, e pela imagem que ela pretende passar aos outros. Os desdobramentos contrários a essa disposição inicial da personagem se desvelam por meio de implícitos e subentendidos. O texto tem a sutileza de tratar de memória e perda por vias indiretas que se servem de procedimentos metalinguísticos, tecendo camadas de realidade, ilusão e jogo representacional, à semelhança do que o dramaturgo canadense Daniel McIvor tem feito em peças como "In on It" e "À Primeira Vista" [...]. (ROMAGNOLLI, 2011, s. p.).

Façamos agora uma elipse para falar de outro tipo de processo no qual me envolvi, ainda na função de dramaturgo. Avancemos alguns anos – nos quais escrevi, entre outras peças, **Parque de Diversões** (2007), **Teresa e o Aquário** (2008), **O Tempo Sem Ponteiros** (2009); e criei a dramaturgia de **Buarqueanas** (2008) e **Peru, NY** (2010) – até chegarmos ao próximo estágio como autor autodidata: o momento em que escrevi aquela que até o momento é que mais percorreu o Brasil: **9 Mentiras Sobre a Verdade**.

Essa peça nasceu de um convite feito pela atriz e produtora Vanise Carneiro. Seu interesse era, desde o início, ter um texto inédito que a possibilitasse atuar em um espetáculo

solo. Para tanto, a atriz tinha uma ideia ainda muito vaga sobre um grupo de apoio a mitômanos – mentirosos compulsivos, como são popularmente conhecidos – e sobre uma mulher que está ali para contar a seus pares (a plateia, portanto) as desventuras em todos os campos que compõem sua existência. Esse esboço de premissa – se é que podemos classificar assim –, se inspirava no conto **Mon Plaisir**, da artista, escritora, atriz e cineasta Miranda July, publicado na coletânea **É Claro que Você Sabe do que Estou Falando**, em 2008. Esse conto, a despeito de ter inspirado Vanise para a raiz desse projeto, nunca me afetou de fato para a criação. Meu interesse repousava na relação da personagem com a mentira, seu papel de autoficcionalização e a capacidade de expandir não apenas o limite da imaginação de quem mente como também de quem acredita na mentira – um efeito parecido com o citado pela personagem Ouisa na peça **Seis Graus de Separação**<sup>16</sup>, do dramaturgo e roteirista John Guare, a respeito da rede de ficção criada pelo protagonista Paul para atrair os outros personagens à sua fantástica (e fantasiosa) teia.

Além disso, acima do humor ou do drama que a situação inicial poderia gerar, era interesse da atriz falar sobre um tema específico: o esfacelamento da identidade na sociedade contemporânea. Por isso sua decisão em trabalhar com um texto autoral, e não com dramaturgia pesquisada ou adaptada (por acaso, Vanise havia sido a mentora do projeto de **Crucial Dois Um**, primeira peça de ficção científica encenada em Porto Alegre, a qual eu me referi no capítulo anterior, e que também havia sido criada sob encomenda por um escritor profissional, o gaúcho Paulo Scott). Esse tema me daria chance de trabalhar numa ideia de multiplicidade de personalidades de um mesmo personagem como nunca antes havia experimentado em meus textos – algo como os seis atores que interpretam as seis facetas do músico Bob Dylan no filme **Não Estou Lá** (2007), de Todd Haynes.

Portanto, ao aceitar a proposta para o projeto de **9 Mentiras Sobre a Verdade**, decidi que criaríamos diferentes tipos de procedimentos a fim de levantar material suficiente para que, após esse período inicial, eu pudesse escrever a peça com total autonomia, sem me prender – pelo menos não ainda nesse estágio inicial – a materiais preexistentes, já que, no meu projeto pessoal para dissipar a autoria, é necessário antes fazê-la surgir de alguma maneira. Só assim se torna, de fato, divertido e não mera cópia sem imaginação.

A primeira parte do processo se deu no início do ano de 2010 e foi dedicada às leituras e encontros para discussão sobre o tema principal. Após esse período inicial, entramos em sala

---

<sup>16</sup> De 1990. A versão para cinema foi adaptada pelo próprio Guare para as telas em 1993, com Will Smith no papel de Paul e Stockard Channing repetindo sua premiada interpretação de Louisa Kittredge (Oisa) na Broadway.

de ensaio e passamos a trabalhar três vezes por semana, baseados em improvisações propostas por mim, às quais a atriz ia respondendo sem preocupação com o objetivo final (ou seja, a peça a ser gerada), ou então conforme o seu entendimento do tema norteador (identidade fragmentada) e do esboço de situação dramática imaginada (o grupo de encontro de mitômanos).

Apesar de algumas interrupções no andamento ocasionadas por compromissos paralelos de ambos, durante longos meses nos empenhamos na busca criativa por essa mulher cuja vida era tão sem atrativos (ou ao menos era assim que – imaginávamos – ela parecia ver a si própria), que se fazia necessária uma dose exagerada de ficcionalização, a ponto de “roubar” para si as histórias que via nos filmes.

Aliás, esse foi outro aspecto relevante da pesquisa: os filmes. Tanto no sentido factual (em determinado ponto do processo criamos listas pessoais com os filmes mais importantes de cada um para verificarmos sobre em quais deles concordávamos e, sobretudo, quais deles poderiam servir para ser levado à cena numa espécie de homenagem à arte cinematográfica<sup>17</sup>); mas não apenas isso: também no sentido metafórico o cinema foi se tornando cada vez mais importante no processo. As perguntas relacionadas a isso passaram a ser recorrentes para a criação da lógica fabular da personagem: uma vida DE cinema ou uma vida NO cinema? Uma projeção a qual todos iriam admirar e até mesmo imitar ou uma vida como espectadora passiva que nunca toma as rédeas da situação? Uma existência de protagonista glamorosa ou uma mera figurante perdida entre milhões de iguais a ela? Estas foram algumas das dúvidas que nos perseguiram durante aqueles meses todos.

Mas acima de tudo, com o tempo os filmes foram também se tornando parte do discurso da personagem. Da referenciação distanciada de **Andy/Edie** à citação direta de **Último Andar**, chegamos a um novo estágio onde as duas se tornam equivalentes. Vejamos três exemplos nos quais, progressivamente, a sugestão do contexto dramático da trama de um filme vai dando lugar a sua assimilação no discurso falado pela personagem até finalmente chegar à reprodução literal do roteiro referido dentro da cena:

#### 5.4.1 Primeiro filme cujo contexto dramático é sugerido na fala da protagonista:

---

<sup>17</sup> Ironicamente, apenas um filme coincidiu nas nossas listas: **Paris, Texas** (1984), do diretor alemão Win Wenders, obra que foi decisiva para a criação da relação da protagonista com o pai ausente, uma das metáforas do longa de Wenders potencializada em **9 Mentiras Sobre a Verdade**.



Figura 7 - Vanise Carneiro em *9 Mentiras Sobre a Verdade*. 2011. Foto: Juliana Freitas.

[...]

**LARA:** *Anotação mental número 1: entre ficar com uma coisa qualquer ou ficar sem nada, melhor ficar sem nada.*

*Mas eu, eu me libertei! Demorou, mas me libertei. Lembro exatamente do dia: eu estava em casa, preparando o nosso jantar, e ele na sala, chupando limões – não sei por que, mas ele adorava chupar limões! Eu tava lá, picando cebolas – tic, tic, tic – uma cebola roxa – tic, tic, tic... Não, branca! Tic, tic, tic – com uma faca bem afiada – tic, tic, tic – picando e chorando – chorando, obviamente. Foi quando o celular dele tocou (cantarola o trecho do ringtone do celular e o alterna com o som da faca) Tic, tic, tic... Então eu parei, e ouvi ele e aquela musiquinha insuportável se afastando. A musiquinha ficando mais distante e mais distante, e então se fez o mais completo silêncio. (Pausa) Até que ele gritou – do banheiro, do quarto, do Hades, sei lá de onde! Disse que ia sair. (hesitante) “Aonde você vai?” (Pausa) 10 segundos. 20 segundos. 30 segundos. 1 minuto, 2 minutos, 3 minutos. Eu saí da cozinha. Encontrei ele parado na frente de um grande espelho que até onde eu lembro era o lugar que ele mais amava na casa. “Aonde você vai?”. Silêncio.*

*Ele tinha essa mania de criança mimada que não responde quando é perguntado, sabem como é? Só fecha a cara e acha que isso resolve tudo. IN-SU-POR-TÁVEL!*

*Ele simplesmente me olhou com aquela cara de quem se acha superior, virou as costas e se afastou. E eu continuei ali, parada. Senti o perfume dele se aproximando e empesando o ar e então eu vi quando ele saiu do quarto, todo arrumado, o sapato lustrado, pra ir encontrar a outra que nós dois sabíamos que existia – ele mais do que eu, é claro! Foi só então que eu percebi o enorme buraco bem no meio do peito dele, cheio de fumaça e sangue, e eu vi a boca dele se retorcendo daquele jeito horrível, como se retorcia sempre quando ele gozava. E então ele caiu, ali, na minha frente. Naquele momento só no que eu conseguia pensar era no trabalho desumano que eu ia ter pra limpar toda aquela sujeira do tapete... do sapato! Foi assim que a gente terminou. Eu virei uma desconhecida pra ele e ele um desconhecido pra mim. Mas quer saber? Foi melhor assim. Eu já tava mesmo cansada de tanto preparar banquetes que ele nunca comia.*

[...]

#### 5.4.2 Segundo filme cujo contexto é usado no discurso da protagonista:



Figura 8 - Vanise Carneiro em *9 Mentiras Sobre a Verdade*. 2011. Foto: Roberta Sant'Anna.

[...] Ela desamarra o lenço do pescoço e o coloca sobre os seus cabelos. Põe os óculos escuros novamente.

**LARA:** *A minha personagem era uma garçonete que aceitava meio a contragosto sair numa viagem de fim de semana com sua amiga, uma dona de casa frustrada e sedenta por aventuras. Elas embarcam em um carro conversível, sentindo o vento no rosto, com uma estrada infinita pela frente. A viagem que tinha tudo para ser curta e sem maiores complicações acaba se transformando numa fuga, com direito a assassinatos e caminhões explodindo. Porém no trajeto elas encontram um jovem caroneiro, loiro, lindo e sedutor que rouba o único dinheiro das duas e elas se veem sem saída. Enquanto isso um policial durão e de bom coração tenta encontrá-las pra convencê-las a se entregarem. Mas elas fogem. No final, as duas estão dentro do conversível, à beira de um precipício, cercadas por carros da polícia. Elas se olham e imediatamente entendem o que devem fazer. Se despedem, encaram o abismo e aceleram.*

A luz muda. A voz do diretor surge metálica e imperativa no megafone, vinda sabe-se lá de onde.

**DIRETOR:** *CORTA!*

[...]

#### 5.4.3 Terceiro filme cujo discurso do roteiro é plagiado pela personagem:



Figura 9 - Vanise Cameiro em 9 Mentiras Sobre a Verdade. 2011. Foto: Paulo Teotônio.

[...]

**LARA:** *Ah, sim! Eu era uma menininha que frequentava o cinema e então eu cresci e fui fazer filmes, mas no meio disso tudo aconteceu comigo o que acontece com a maioria garotas depois de uma certa idade: eu passei a me interessar pelos garotos.*

*O primeiro foi um desastre. Na época eu era uma adolescente e trabalhava num comitê de campanha política. Então um dia ele entrou pela porta e veio direto até a minha mesa, dizendo que queria se tornar um voluntário. Meu colega se ofereceu para cadastrá-lo, mas ele recusou: disse que queria ser atendido por mim.*

*“– Você aceitaria tomar um café comigo?”*

*“– E por que eu aceitaria?”*

*“– Porque todos os dias eu passo aqui na frente e te vejo sentada nessa mesa e percebo que apesar de toda essa gente à sua volta você é uma pessoa muito sozinha. Quer ir ao cinema comigo, Lara?”*

*“– Como você sabe o meu nome?”*

*“– Eu li no seu crachá!”*

Ela ri, constrangida.

*Eu aceitei.*

*“– Espera, você tá brincando, não é? Esse é um filme...”*

*“– É só um filme. Muitos casais vêm aqui. Vamos sentar?”*

*Eu sentei.*

A luz desce. Sons de filme pornô. Lara reage com desconforto crescente, até finalmente levantar-se.

*“– Eu não sei por que eu aceitei entrar. Eu não gosto desse tipo de filme.”*

*“– Espera! Eu não sabia que você não gostava desse tipo de filme! Eu não entendo muito de cinema, então...”*

*“– Eu tenho que ir.”*

*“– Por quê?”*

“– Nós somos diferentes, Travis, só isso. Eu tenho que ir. Táxi!”

“– Ei, eu tenho um Táxi!”

*Daí acabou e eu nunca mais o vi. Até que um dia eu li sobre ele nas páginas policiais dos jornais. Tinha uma foto: cabelo moicano, roupa militar, olho vidrado... um herói nacional.*

[...]

Três momentos, três filmes, três procedimentos dramatúrgicos distintos:

- ✓ *Referenciação* – **Chicago** (2002), de Rob Marshall a partir de roteiro de Bill Condon adaptado do musical criado por Bob Fosse, a partir de peça escrita por Maurine Dallas Watkins, a partir de um fato real ocorrido na cidade de Chicago, na década de 1920;
- ✓ *Utilização da Fábula Preexistente no Discurso Pessoal* – **Thelma e Louise** (1991), de Ridley Scott a partir de roteiro original de Callie Khouri;
- ✓ *Plágio* – **Taxi Driver** (1974), de Martin Scorsese a partir de roteiro original de Paul Schrader.

Da referenciação ainda tímida, passando pela utilização da premissa de um filme em prol do discurso pessoal até o roubo descarado de material dramático alheio: eis o processo psíquico exposto em cena pela (e através da) protagonista, num jogo – uma espécie de Quiz para cinéfilos – que não somente aproxima o leitor/espectador do universo cultural da personagem, como também deixa visível um universo simbólico e emocional que facilmente se conecta ao do espectador, criando assim uma empatia mais direta pelas questões filosóficas propostas na obra, impedindo que o público se disperse ou se perca em divagações distantes e ausentes. Ao colocá-lo atento, à espera de mais filmes que serão citados, este mecanismo causa, durante a peça, o mesmo efeito que certa frase importante causa à sua protagonista: “Você está aqui”, sentença que – essa sim retirada de um belíssimo conto de Miranda July<sup>18</sup> – se tornou não somente ponto de apoio à personagem, mas também metáfora dramática e conceitual norteadora para esse trabalho, e que retumba a cada vez que uma citação é lançada em cena e reconhecida pelo espectador – você está aqui e esse é o mundo dito real, onde os

---

<sup>18</sup> **Alguma Coisa que Não Precisa de Coisa Alguma**, da coletânea **É Claro que Você Sabe do que Estamos Falando**, publicada no Brasil em 2008 pela editora Agir.

filmes existem de fato. Para além disso, ecoa também após a leitura/sessão com uma premissa propositalmente depositada no texto, porém intencionalmente falsa, que nos lembra que o mundo é feito de verdades e mentiras, realidade e ficção.

#### 5.4.4 Sobre o procedimento de escrita em “9 Mentiras Sobre a Verdade”

Primeiro, um esboço de premissa sugerido pela atriz; depois, a pesquisa bibliográfica sobre os possíveis temas a serem desenvolvidos para se tornarem motivadores dramáticos no texto (afinal de contas, o mito só se revela a partir da intencionalidade do autor); a seguir, um processo em sala de ensaio para descobrir quem é a personagem e qual é o seu contexto ficcional, sua realidade ou realidades; por fim, a prática da escrita isolada.

Portanto nesse processo específico, ao fazer o trajeto contrário, a criação passou de coletiva à autoral. Assim, interrompemos os trabalhos em sala de ensaio para que eu pudesse me isolar e então escrever. E como das outras vezes, esse isolamento não significava estar livre de interferências e influências criativas e cotidianas (e aqui, mais ainda, já que a escrita estava permeada pelo que havia sido vivido em conjunto naqueles meses anteriores; aquelas experiências intelectuais, factuais, criativas e ficcionais foram definidoras daquilo que acabou sendo levado às páginas). Após um tempo, já com o texto razoavelmente desenhado, convidamos um diretor para levar o projeto à cena: o escolhido foi o cineasta Gilson Vargas, que já havia trabalhado com Vanise na peça **Crucial Dois Um**, seu primeiro trabalho como diretor de teatro. Nesse ponto do processo eu tomei uma decisão importantíssima como autor: decidi me afastar do processo o máximo que me foi possível, pois temia interferir no andamento da montagem, a qual deveria ser – e de fato foi – um questionamento criativo ao texto escrito por mim<sup>19</sup>. Parte desse questionamento acabou criando pequenas alterações que eu mesmo acatei e que estão até hoje no texto final. Outras, no entanto, que haviam sido retiradas pelo encenador ou pela atriz para melhor fruição dramática da montagem, foram recoladas e mantidas por mim na versão atual. Já outras poucas, acrescentadas por eles, foram retiradas por mim da versão final do texto – o qual, aliás, pretendo publicar em breve. E no fim, isso tudo me mostrou que mesmo em processo colaborativo, a autoria é mais uma

---

<sup>19</sup> Esse é um procedimento que aprendi desde a primeira montagem de um texto meu: em **Andy/Edie**, frequentei pouco os ensaios, apenas o suficiente para garantir que não haveria uma distorção muito grande da minha intenção como autor. Desde aquela época, considero que a liberdade para criação dos atores e encenadores em sala de ensaio são essenciais para o vigor da montagem, e esse ambiente criativo deve também ser propiciado pelo dramaturgo.

questão de – como diria Polônio no **Hamlet**<sup>20</sup> – ser fiel a si mesmo, pois integridade artística é antes de tudo, autonomia, liberdade; e liberdade é saber observar por vários ângulos, não somente aquele que o nosso olhar abarca, em prol de uma arte mais próxima das contradições humanas, e só então decidir o que é melhor pra si. “Sê fiel a ti mesmo<sup>21</sup>”, no fim das contas, pode também ser lido como “Sê autor da tua própria existência” – o que não quer dizer que a nossa existência não seja repleta de coautorias, revisores e editores.

E ainda no que diz respeito à dramaturgia, esse processo inicial de criação coletiva com uma atriz, a partir das nossas experiências como artistas e nossos desejos e medos como seres humanos, e unidos pela paixão mútua pelo universo cinematográfico, proporcionou a base para uma obra cujo tema é – mais do que a mentira – uma ode à força poderosa da imaginação humana, uma lava de vulcão que escorre e devasta tudo à sua volta; ou uma reverência à imensidão do universo, que nos aproxima dos nossos iguais, a despeito das partículas subatômicas que insistem em seu movimento de constante afastamento.

## 5.5 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE CRIAÇÃO COLETIVA PREEXISTENTE: “HOTEL FUCK” (2010)

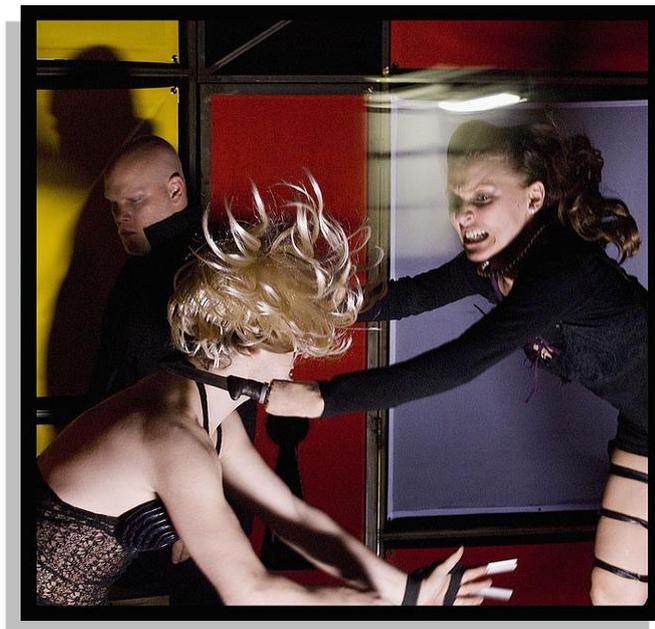


Figura 10 - Denis Gosch, Jeffie Lopes e Luciana Rossi em *Hotel Fuck*. 2010. Foto: Fernanda Chemale.

<sup>20</sup> E lembrado pela adolescente Cher (Alicia Silverstone) em **As Patricinhas de Beverly Hills** (1995), adaptação paródica do romance **Emma**, escrito pela inglesa Jane Austen e publicado pela primeira vez em 1915.

<sup>21</sup> **Hamlet** (1599 – 1601), de William Shakespeare. Ato I -Cena III, p. 34.

[...] O amontoado de clichês linguísticos e situacionais foi captado com grande sucesso por Diones Camargo, a quem coube dar forma às histórias que se entrecruzam no cenário de um hotel de baixa categoria. As falas ditas pelas personagens trazem expostas as influências de quem conhece o cinema *noir* norte-americano e as produções policiais dos anos 1970 [...] Mas as influências do cinema não param por aí. Há desde *Sexta-feira 13*, o pioneiro dos filmes de *serial killers* perturbados, até [...] *Dublê de corpo*, um clássico oitentista de Brian de Palma, ambientado no meio da indústria do cinema pornô. Pitadas de David Lynch perturbam a cena, e nos lançam enigmáticas ações das personagens. Por falar em De Palma, a figura de Jeffie Lopes, travestido como mulher, me remeteu imediatamente ao psiquiatra assassino de *Vestida para matar*, um dos meus filmes preferidos, que por sua vez homenageava o cinema de Alfred Hitchcock. Em suma, quem ama cinema, encontra dezenas de referências deliciosas. Não eruditas, não acadêmicas, mas daquilo que faz o cinema ser o que é: a famosa fábrica de ilusões. (ADAMS, 2011, s. p.).

Voltemos à árvore sobre a qual eu falei no início...

Outra das minhas peças, nascida da mesma raiz que as três anteriores (a autoria), também é – da mesma maneira – um material que transborda referências. E assim como a última peça analisada, também foi, durante um período determinado, criada num processo coletivo com atores em sala de ensaio. Apesar disso, **Hotel Fuck – Num Dia Quente a Maionese Pode Te Matar** difere completamente dos três processos anteriormente citados por um motivo até então inédito: ela foi a minha primeira obra escrita que englobou 4 processos diferentes numa única peça autoral. São eles:

- ✓ *Material preexistente* – [*Sentença 1 – Num Dia Quente a Maionese Pode te Matar*, de 2005];
- ✓ *Pesquisa de gênero* – [cinematográfico];
- ✓ *Material criado em sala de ensaio* – [1 encenador + 7 atores]
- ✓ *Definições externas* – [estrutura conceitual: três episódios].

Comparemos agora com as três anteriores:

- ✓ **Andy/Edie** foi criada a partir de *material preexistente* [pesquisa biográfica];

- ✓ **Último Andar** foi concebida a partir de *material preexistente* [Peça ZERO]  
+ *Pesquisa de gênero* [Ficção Científica];
  
- ✓ **9 Mentiras Sobre a Verdade** nasceu de *material preexistente* [os filmes]  
+ *material criado em sala de ensaio* [1 atriz]  
+ *definições externas* [estrutura dramática: monólogo].

Portanto, em **Hotel Fuck** eu viria a trabalhar com todos esses procedimentos de uma só vez. E por isso talvez eu a considere a minha melhor peça, pois engloba desde pesquisa pessoal, escrita autoral (criada durante longos meses no completo isolamento), trabalho em grupo, visando as necessidades deste e da sua linguagem característica. Esse hibridismo processual foi importantíssimo para o equilíbrio entre aquilo que eu desejava falar como autor e aquilo que o grupo buscava. E ainda assim, nessa balança incerta entre se dizer o que se quer e obedecer aos desejos dos outros, creio que fui bem sucedido ao não me deixar sufocar como dramaturgo – muito pelo contrário, as exigências exteriores intensificaram ainda mais a potência daquilo que eu queria dizer no palco.

Vejamos agora alguns dos aprendizados práticos coletados ao longo desse processo e que possibilita que hoje eu, na posição de professor de dramaturgia, possa colaborar com a criação autoral dos meus alunos em minhas aulas e oficinas:

### 5.5.1 Episódio 1: como ser autoral mesmo sob contrato



Figura 11 - Cenário da peça *Hotel Fuck – Num Dia Quente a Maionese Pode Te Matar*. 2011. Foto: Bruno Gularte Barreto.

**Hotel Fuck** surgiu a partir de uma ideia desenvolvida pela Santa Estação Cia. de Teatro em 2005 e que acabou resultando no experimento intitulado **Sentença 1 – Num Dia Quente a Maionese Pode Te Matar**. Cinco anos depois, já com certo reconhecimento firmado na cena teatral do RS através de espetáculos como **Parada 400** e **A Tempestade e os Mistérios da Ilha**, a companhia partia para uma nova etapa de sua pesquisa. Após ter o projeto para a montagem de **Hotel Fuck** contemplado com um prêmio de incentivo, e já com os ensaios agendados para começarem dali um mês, fui convidado pela diretora e fundadora da companhia, Jezebel de Carli, para escrever o texto a partir de uma atualização daquele experimento que ela mesma orientou anos atrás. Para isso, o projeto partia de diretrizes bem delimitadas: um conceito (divisões dos episódios, além de sete atores no elenco), uma temática específica (referências a filmes de terror, pornô e *trash movies*), um esboço de premissa (uma equipe de cinema filmando na rua em três diárias consecutivas), e – é claro! – o material de pesquisa preexistente (além do registro em vídeo do experimento **Sentença 1...**, outra fonte apresentada pela encenadora foi **Paradise Hotel** (1998, do dramaturgo norte-americano Richard Foreman, texto que recusei imediatamente, sob o risco de – pelo excesso de fontes – ser tentado a criar uma adaptação e não uma criação autoral). O que eu precisava então era conceber um texto dramático a partir dessa concepção previamente estabelecida. Mas como ser autoral com tantas necessidades exteriores, não geradas a partir do ato mesmo da escrita? A resposta, talvez, seja usar esse material a favor do que se quer dizer. Mas com isso surge outra dúvida: como saber o que se quer dizer quando essa vontade não surge do próprio autor, mas de uma solicitação externa impingida a ele? A estratégia que encontrei

nesse caso foi entrar em sala de ensaio para, mais uma vez, descobrir as respostas através do processo.

Para isso, me lancei numa pesquisa acerca do material que vinha sendo criado pelo grupo nos últimos anos, de forma a familiarizar com a linguagem trabalhada pela companhia e também de assimilar as características de cada ator – o que serviria mais tarde, no momento da escrita. Comecei acompanhando a mostra de repertório da companhia que foi apresentada em um final de semana no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Após se apresentarem no centro do país, eles trouxeram de volta aos palcos gaúchos as peças **Parada 400**, **A Tempestade e os Mistérios da Ilha** e **Lipstick Station**. A seguir, assisti a alguns dos **Fuck Drops**, experimentos que consistiam em sequências de esquetes criadas através de exercícios físicos e da relação com o público presente, e que sugeriam imagens corporais para as figuras que possivelmente estariam na peça. Porém, por terem surgido de experimentos cênicos, essas figuras ainda não tinham qualquer relação com uma narrativa específica e muitas delas não passavam de sugestões bidimensionais de personagens. Por fim, durante cerca de duas semanas, acompanhei ensaios diários nos quais os atores me apresentaram cenas adicionais que haviam criado desde o início do processo da peça em gestação: improvisações que não tinham personagens ou textos fixos, apenas esboços de situações que – assim como as figuras que apareciam nos **Fuck Drops** – poderiam, quem sabem, servir para a narrativa que seria criada por mim. Aliás, algumas serviram de fato... outras não.

Todo esse contato massivo com o material criativo da companhia me fez perceber não apenas elementos exteriores que ajudariam a criar situações inéditas para a peça, mas também características pessoais dos atores que serviriam – ainda que na maior parte do tempo, inconscientemente – para a composição dos personagens e seus conflitos quando eu os tivesse finalmente desenvolvendo através da escrita.

### 5.5.2 Episódio 2: como usar as interferências criativas a favor da autoria



Figura 12 - Jeffie Lopes em *Hotel Fuck – Num Dia Quente a Maionese Pode Te Matar*. 2011. Foto: Luciane Pires Ferreira.

A segunda fase do processo começou exatamente após eu ter acompanhado as ações descritas no capítulo anterior. E aqui entra outra dica importantíssima que sempre faço questão de compartilhar com os meus alunos: não se deixe engolir pelo processo. Em **Hotel Fuck**, isso aconteceu da seguinte maneira: desde a primeira reunião com a diretora, fiz o que faço sempre: entre os acertos específicos da minha função, (cachês, créditos de produção, direitos autorais, etc.) deixei claro que em meu trabalho como dramaturgo não acompanho o processo de ensaios com a frequência que alguns diretores – não muito acostumados com o procedimento de profissionais da área – acreditam ser a ideal. Me limito, quando muito, a ir aos ensaios uma vez por semana, pois creio que o mais importante para um autor não é estar em sala de trabalho observando os atores, mas sim estar em casa (ou se preferir, na praia; ou se puder, em Madri) escrevendo. Sou de opinião que o dramaturgo que acompanha o processo massivamente se torna dependente do que os atores oferecem a ele e assim, devido à quantidade de material aleatório que surge naturalmente na cena, ele acaba por perder a capacidade de discernir entre o que de fato pode servir para uma peça, daquilo que é mera experimentação inócua. Acostumando-se a isso, com o tempo o dramaturgo se torna menos que um dramaturgista (cujo processo prevê esse contato mais direto com a criação em sala de ensaio) e acaba se tornando um mero escriba, um anotador de “ais” e “uis” e outros detritos irrelevantes surgidos no andamento do processo de pesquisa dos atores em busca de elementos significativos em suas *performances* e num espetáculo. Além do mais, esse é não apenas um procedimento que eu, pessoalmente, acho insuportável e entediante, mas é também um equívoco que não ajuda em nada a criação de uma obra crítica e realmente conectada com

o olhar do público, que por natureza não é o olhar de quem está dentro do processo<sup>22</sup>.

Portanto, já prestes a completar 20 dias consecutivos frequentando os ensaios, eu estava impaciente, bem como a própria diretora estava ansiosa para saber como aquela história poderia ser erigida sem desprezar o material de criação que os atores haviam coletado até ali. Precisávamos de um norte, e isso era claro para ambos, pois assim como eu estava desejoso pelo início do processo de escrita em si, a encenadora estava ansiosa por começar a criar de fato um espetáculo – mas faltava a ambos a dramaturgia; ou – como alguns preferem – a “desculpa ideal” para se levar algo à cena. Foi então que, numa noite – enquanto assistia pela segunda ou terceira vez a mesma improvisação – eu tive um *insight* e a história foi se montando automaticamente na minha cabeça. Com seus núcleos de personagens, seus conflitos, suas divisões dramáticas e suas características específicas dentro da trama, a magia acontecia no interior da minha mente, numa esplendorosa variedade de conexões e aritmética inconscientes. Puxei meu caderno de anotações e comecei a anotar tudo o que vinha à mente (Ver APÊNDICE A). E assim fiquei, alheio a tudo à minha volta, durante muito tempo. Ao final do ensaio, informei à diretora que ficasse tranquila: um esquema narrativo estava desenhado numa folha, como num mapa dramático (ver APÊNDICE B), e seria transcrito em formato de premissa já para o dia seguinte. E assim aconteceu.

Aliás, outra dos aprendizados surgidos através da minha pesquisa autodidata e da subsequente experiência acumulada, aprendizado este que faço questão de recomendar aos meus alunos é fazer uso de cadernos de anotações e organogramas de cenas. “Por quê?” – alguns deles perguntam. Porque em primeiro lugar, durante um turbilhão criativo, esquecemos facilmente de dados importantes que podem servir mais tarde; em segundo, porque facilita a visualização de esquemas abstratos e o entendimento do andamento dramático imaginado. E apesar de eu mesmo às vezes questionar sua eficácia, anotações, mapas e organogramas continuam sendo bem comuns no cotidiano de quem escreve. Roteiristas de séries de TV e *soup operas* os utilizam há tempos, bem como escritores e teóricos de escrita para cinema propõem – e se valem de – essa mesma organização a fim de não se perderem nos labirintos narrativos. Ao disporem de maneira clara e direta a ordem de cada cena, com sua respectiva legendas ou resumos, na parede dos seus escritórios ou nas salas onde trabalham, proporcionam uma visualização dinâmica de algo às vezes pode ser tão intrincado quanto uma equação matemática. Eu mesmo já me vali de organogramas parecidos em **Andy/Edie**, **Peça Comercial** e – principalmente – em **Último Andar**, uma peça que desde as primeiras versões

---

<sup>22</sup> Em literatura, os escritores chamam isso de “deixar o texto ‘descansando’ na gaveta”.

mudou tantas vezes quanto me foi possível alterá-la, não apenas reordenando cenas, mas também eixos dramáticos inteiros a fim de manter a dinâmica e o fluxo narrativos sempre ativados em direção a sua conclusão orgânica e inevitável. Sem um (ou vários) mapa(s), isso seria quase impossível. Porém um mapa como o que surgiu quase que magicamente durante o meio desse ensaio de **Hotel Fuck**, isso nunca me havia acontecido. Parecia querer afirmar o que já há muito sabemos: que em qualquer processo criativo o inconsciente está sempre trabalhando a partir do caos, e que mesmo que nenhum indício desse esforço esteja aparente, o trabalho continua ainda que às escondidas, em momentos de ócio ou de outra atividade aparentemente banal. Por isso um autor de teatro não é – e nem deve se sujeitar a ser – um mero escriba, pois seu trabalho é tão complexo quanto os dos outros artistas e sua responsabilidade é a mesma que a deles.

Pois bem, tendo em mãos o tal mapa, voltei no dia seguinte e, conforme havia prometido, apresentei à diretora uma premissa de quase três páginas contendo informações detalhadas sobre o arco dramático de cada personagem, as definições e dinâmicas em cada núcleo e suas mudanças durante a peça. Depois de aprovada por ela e pelo grupo, escrevi uma escaleta de cenas, já organizadas na ordem prevista na narrativa e divididas nos respectivos episódios. Um parêntese: devido a essa visualização, uma das primeiras conclusões que chegamos – Jezebel de Carli e eu – era de que a peça deveria trazer em sua estrutura as características das filmagens cinematográficas, ou seja, sem uma ordem linear, mas com a dinâmica aleatória própria das condições de um *set* de filmagens.

A partir daí passei para uma nova fase do processo: a escrita isolada paralela ao trabalho com o grupo. O maior desafio agora era escrever com uma fluência que se aproximasse do tipo de discurso que eu imaginava para os personagens, sua prosódia e seus vocabulários específicos, porém sem perder as características que os atores iam trazendo para cena – ritmos, intensidades, etc. Um ótimo exemplo disso foi o que ocorreu com um dos atores, Jeffie Lopes – profissional que não pertencia à companhia na época, mas que estava participando do espetáculo como ator convidado. Certo dia, após eu levar ao grupo uma determinada cena escrita, o ator chamou minha atenção para uma certa “timidez” da escrita, ao me referir com linguagem amena a questões relacionadas à pornografia – sabidamente um dos temas centrais no espetáculo. Após isso, voltei pra casa e alterei as tais expressões, conforme sua sugestão, retirando as formalidades pudicas e deixando-a mais de acordo com o tom despudorado da peça.

Foi então que ocorreu algo muito interessante: algum tempo depois, ao escrever uma cena na qual a transexual Jessica (interpretado por Lopes) estaria, essa “desinibição” da

linguagem solicitada pelo ator acabou se manifestando como parte essencial da sua personagem. Agora, ao se expressar numa linguagem mais direta e mais explícita do que na primeira parte da peça (quando ainda era apenas Jesse), podemos ver que não apenas o seu comportamento se transformou, mas também o contexto em que ela se encontra. Isso, por sua vez, acabou modificando a trajetória prevista para Jesse/Jessica na peça, e também à da outra personagem que participa da cena, Loureen Sanders. Esta relação mais íntima e fluida entre os dois personagens durante a escrita da cena, proporcionou aos dois personagens uma camada a princípio não considerada na premissa ou na escaleta de cenas: a de que se trataria de um roteirista e uma diretora de cinema pornô de baixo orçamento, respectivamente. A partir daí, a cena se tornou – em linhas superficiais – um encontro para acertar de um novo projeto que ambos vão trabalhar. Em linhas mais profundas, porém, a cena proporciona uma quantidade enorme de informações sobre o passado desses personagens, além de impulsioná-los adequadamente rumo ao terceiro e último episódio, no qual ambos terão extrema importância na narrativa.

Além do humor e a energia manifestas através dos diálogos, estes detalhes novos que surgiram quase que “acidentalmente” os deixou não apenas mais interessantes como personagens, mas também suas linhas dramáticas ganharam motivações mais claras e fortes, conforme podemos perceber no trecho abaixo:

[...]

**LOUREEN:** *Jessica... Bonito nome. Pra aproveitar a sonoridade do nome antigo?*

**JESSICA:** (com sinceridade) *Não, por causa da Jessica Rabbit mesmo.*

**LOUREEN:** *Sei... tendi. Então, (falando o nome bem lentamente) Jessica... você não está curiosa pra saber detalhes sobre o serviço?*

**JESSICA:** *Na verdade estou curiosa pra saber quantas notinhas verdes eu vou empurrar pra dentro do meu sutiã.*

**LOUREEN:** *Garotas espertas sempre fazem as perguntas certas – já diria o meu pai, antes de levar um tiro bem no meio da testa! Me dê seu preço e então eu direi se está dentro do meu orçamento.*

*Loureen empurra um guardanapo para Jessica, que por sua vez retira um batom de dentro da sua bolsa e escreve algo no papel.*

**LOUREEN:** *Wow! Darling, o que você pretende fazer com tudo isso? Se tornar a Mulher Biônica?*

**JESSICA:** *Me tornar mulher, ponto.*

**LOUREEN:** *Quer dizer que você ainda não...*

**JESSICA:** Não. Ainda falta colar a última “figurinha” no meu “albinho”.

**LOUREEN:** Mas antes você precisa arrancar a outra que está no lugar, é isso?

**JESSICA:** Exatamente! Sabe como é: a natureza não entende nada de colecionáveis.

**LOUREEN:** Tudo bem. Eu aceito.

**JESSICA:** Mesmo?!

**LOUREEN:** Mas com duas condições: primeira: você tem uma semana pra terminar o serviço...

**JESSICA:** Uma semana?! Isso é impossível! Precisarei de mais tempo!

**LOUREEN:** Mas, querida, pra que diabos você vai ficar mais tempo sacolejando por aí uma figurinha errada?

**JESSICA:** Estou há séculos sem fazer isso. Vou precisar de tempo pra voltar à antiga forma.

**LOUREEN:** A prática intensiva que você terá nos próximos sete dias vai te deixar novinha em folha, confie em mim.

*Jessica fica pensativa por um tempo.*

**JESSICA:** Sobre o que você quer que eu escreva?

**LOUREEN:** Ora, sobre aquilo que você escreve melhor: sexo, drogas e violência.

**JESSICA:** Ah... a Santíssima Trindade.

**LOUREEN:** Exatamente.

*Britney retorna, trazendo consigo os muffins e as xícaras de café.*

**BRITNEY:** *Aqui está.* (para Jessica, no momento em que esta leva a xícara à boca) Cuidado! (Jessica salta da cadeira) *O café está fervendo. De queimar a gente por dentro!*

**LOUREEN:** Hummm... Melhor assim.

**JESSICA:** Obrigada por avisar.

**BRITNEY:** “What a lovely way to burn”.

**JESSICA:** O quê?!

**BRITNEY:** Nada. Só uma música que eu conheço.

**LOUREEN:** Obrigada, querida. Pode ir agora.

*Britney sai.*

**JESSICA:** Ouça, Loureen: depois que eu mudei, prometi a mim mesma nunca mais escrever um roteiro pra um filme pornô. E apesar da quantidade de convites que recebi durante esses anos todos

*eu consegui manter a minha promessa. Pra falar a verdade, consegui até mais do que isso: consegui não escrever mais uma linha sequer.*

**LOUREEN:** *Quer dizer que você ficou esse tempo todo sem...?*

**JESSICA:** *Uma linha sequer.*

**LOUREEN:** *Nossa, Rimbaud, o que foi que aconteceu?*

**JESSICA:** *Muitas coisas, mas a principal delas foi que eu finalmente aceitei que eu não tenho talento.*

**LOUREEN:** *Mas isso é um absurdo! Todos na indústria te admiravam! Você era conhecido como a mente mais suja de toda galáxia!*

**JESSICA:** *Sim, eu sei. Mas ninguém me levava a sério. Eu nunca consegui publicar um conto sequer! A verdade, Loureen, é que apesar de tudo eu não consegui ser um escritor de verdade... e desse fato eu não tenho como fugir.*

**LOUREEN:** *Isso de verdade e mentira é coisa de filósofo, baby. Você não devia ficar pensando nisso. Devia pensar somente em paus, rabos, cus, xotas e peitos – aí está a sua verdade, Jesse... ca. Seus roteiros são geniais. (numa tentativa de convencimento) São sim! Pra você ter uma ideia, o filme que nós fizemos juntos naquela época virou um clássico tão grande que até hoje os royalties dele pagam as minhas contas e bancam a vida da diva excêntrica que mora comigo.*

**JESSICA:** *Esse é outro problema em ser apenas o roteirista: não importa o quanto a gente seja conhecido, nunca se ganha tanto quanto o produtor.*

**LOUREEN:** *Mas dessa vez você vai ganhar! Uma parte agora e mais ainda depois que o filme for lançado! Faremos uma cláusula especial: você receberá a mesma porcentagem que eu. E então? O que você acha?*

**JESSICA:** *Por que você mesma não escreve esse roteiro, Loureen?*

**LOUREEN:** *Pra ser sincera eu venho tentando desde aquela época, mas chegou a hora de assumir o meu fracasso.*

**JESSICA:** *Bloqueio?*

**LOUREEN:** *Medo.*

**JESSICA:** *De quê?*

**LOUREEN:** *Do que eu possa revelar.*

**JESSICA:** *Segredos?*

**LOUREEN:** *Verdades. Segredos são perigosos.*

**JESSICA:** *Verdades são ainda mais.*

*Silêncio.*

**JESSICA:** Não existe mistério, Loureen: é tudo uma questão de “OH”, “YEAH”, “FUCK ME”.

**LOUREEN:** Não diga isso, Jesse. Os seus roteiros não são SÓ isso. Não os seus.

**JESSICA:** Sim, eu sei... não os meus.

**LOUREEN:** (progressivamente, sendo tomada por um fogo interior) *Por favor, Jesse, vamos nos unir mais uma vez pra dar aos nossos fiéis um pouco mais da velha fé orgiástica de antigamente. Encher os ouvidos deles de “Oh, my god!”; fazer com que os seus olhos chorem sangue flamejante e que os seus corpos sejam tomados de luxúria bestial! Isso é o que devemos fazer, Jessica! Fazer com que todos se ajoelhem na nossa frente e rezem, enquanto nós erguemos os nossos caralhos bem duros, cada vez mais alto, e pairamos sobre suas cabeças, como os deuses pagãos que um dia fomos.* (atingindo o clímax da sua argumentação. Depois, noutro tom) *O que você me diz?*

**JESSICA:** (Pausa) *Loureen, Loureen... Eu devo mesmo ainda ser um escritor. Afinal, eu não resisto a metáforas que unam sexo e religião.*

**LOUREEN:** Yeah! Assim é que se fala! Você e eu vamos voltar ao topo, garotão! Você vai mostrar a todos da indústria que ainda tem colhões! (se dando conta do que disse) Oopsie daisy...

**JESSICA:** Não, Loureen. Eu tenho uma exigência: você assinará a autoria desse roteiro.

**LOUREEN:** Eu? Por quê?

**JESSICA:** Porque eu quero ficar incógnita. Não quero ser encontrada outra vez. Só o que eu quero é conseguir a grana pra terminar isso que eu comecei e depois desaparecer sem deixar rastros.

**LOUREEN:** Sei... Bom, pra mim está perfeito! Pra falar a verdade essa era a minha segunda condição – assinar a autoria sozinha – mas achei que quando lhe dissesse isso você ia bater pé e exigir mais dinheiro. Mas não... Estou surpresa. Porém eu nem quero saber o motivo: se você quer anonimato, terá – simples assim. E então? Fechado?

**JESSICA:** Não por muito tempo, eu espero. (ri alto. Loureen leva um tempo para entender a piada infame do outro)

**LOUREEN:** Bem, vamos comemorar: mais muffins!

**JESSICA:** Que é isso?! Tá pensando que travesti é bagunça? Se eu engordar mais um quilo eu não vou entrar em mais nenhum dos meus vestidos. Daí só o que vai me restar é andar nua por aí – o que está fora de cogitação, pelo menos enquanto o meu “albinho” estiver com aquela figurinha faltando.

**LOUREEN:** E a outra sobrando.

**JESSICA:** Exatamente.

**LOUREEN:** Falando nisso... desculpe a indiscrição, Jess... ca, mas já que estamos aqui, nesse encontro sigiloso, repleto de segredos que não queremos compartilhar, acho que é uma boa hora pra lhe fazer uma pergunta.

**JESSICA:** Faça.

**LOUREEN:** Você ainda transa com mulheres?

**JESSICA:** Às vezes... Por quê?

**LOUREEN:** É que depois da sua oferta percebi que me sobraram algumas centenas de notinhas e eu pensei que... bem, talvez eu mesma pudesse empurrá-las pra dentro do seu sutiã. O que você acha?

**JESSICA:** Loureen, darling, essas tetas acabaram com o meu porquinho, portanto não vejo problema em algum em usá-las como cofrinho. Moedas e notinhas: esse é o seu caminho natural.

**LOUREEN:** (levantando) Britney, bitch! Vamos ter que usar o banheiro feminino por algum tempo. Não deixe nenhuma dondoca entrar lá, ok? Sabe como é: assunto de mulheres. Ah, e querida, não se incomode com o barulho. É que eu sou poli orgástica... e isso desde os meus cinco anos!

### 5.5.3 Episódio 3: como usar as influências culturais a favor da autoria



Figura 13 - Denis Gosh e Rafael Guerra em *Hotel Fuck*. 2012. Foto: Brisa Vieira.

Como havia dito, algumas das influências para a criação de **Hotel Fuck** estavam definidas antes mesmo de eu entrar no processo: quadrinhos, cinema e séries de TV eram, talvez, as constantemente citadas pelo grupo. Mas quais quadrinhos, quais filmes e quais séries poderiam servir como propulsores de sentidos periféricos ao do próprio acontecimento da cena? Conforme o processo de escrita avançava, essas referências – que não por acaso eram, desde o início, as minhas também – iam ficando cada mais claras pra mim: **Sin City** (1996 – 2004), de Frank Miller – pela sua estrutura multinuclear de personagens distintos que eram desenvolvidos a cada nova edição; **A Liga dos Cavaleiros Extraordinários** (2010), de Allan Moore – pelo seu caráter exagerada e propositalmente referencialista; filmes como os

de Quentin Tarantino e de Robert Rodriguez pela mescla do humor e de violência gráfica e verbal; de David Lynch pelo estranhamento sombrio das imagens; de Pedro Almodóvar pelas questões de gênero e sexualidade abordadas com sarcasmo e humor; de Brain de Palma pelas suas múltiplas citações internas que ecoam fora da própria obra; de R. W. Fassbinder, pela perversidade das relações e a potência melodramática mesmo em situações de profunda degradação humana. Da televisão, **Twin Peaks** (1990 – 1991), de David Lynch e Mark Frost, era a única série que voltava à minha mente com certa frequência enquanto eu escrevia. Havia também **Dexter** (2006 - ), que me ocorria por – obviamente – ter como protagonista um psicopata lidando com problemas do cotidiano, em pleno acordo social com o seu meio, mas essa nunca foi uma influência, talvez por considerá-la um tanto fechada num padrão dramático específico, o qual não serviria à multiplicidade de temas propostos em **Hotel Fuck**.

Mas não foram apenas essas obras que refletiram suas cores no texto. Inúmeras outras referências saltavam a cada nova página escrita. Uma das mais importantes, talvez, foi **A Noite dos Desesperados** (1969), de Sidney Pollack, adaptação do livro do escritor estadunidense Horace McCoy, filme que eu assisti ainda na infância e que me chocou pelo seu retrato desesperançado e cruel de personagens marginalizados em busca de um sentido (ainda que tênue) para suas vidas miseráveis; aliás, a tradução exata para o nome original do livro que inspirou o filme, **Eles Atiram em Cavalos, Não Atiram?**<sup>23</sup>, inspirou não apenas o nome da ao terceiro episódio da peça, mas o próprio tom deste, com sua melancolia e sua desesperança características. Eu, de minha parte, escolhia essas referências baseado, é claro, nas temáticas da peça, mas frequentemente de modo intuitivo, como no caso da cena que dá início à trama, a do encontro entre o assassino da serra elétrica, Leatherface, e o psicopata Nick Newman. Concebida muito tempo após a primeira cena ter sido escrita especialmente para a peça, a sequência que abre a trama nos apresenta uma revelação mística (comuns em tantos outros filmes e livros) trazida por um personagem mundialmente conhecido nas telas do cinema: em seu discurso, Leatherface faz referência não apenas a si mesmo e a franquia de seus filmes de horror<sup>24</sup>, mas também à **Twin Peaks** (tanto à série quanto ao filme), à **Assassinos por Natureza** (1994), e até mesmo – por seu aspecto formal – à Woody Allen e

---

<sup>23</sup> Aqui no Brasil foi publicado como **Mas Não Se Mata Cavalos?**, em tradução de Erico Verissimo para a publicação da Editora Globo de Porto Alegre, em 1947. Depois retornou como **A Noite dos Desesperados**, em reedição pela Sá Editora (2000) com tradução de Renato Pompeu. Por fim, ganhou o título ganhou nova edição em 2007 e ressurgiu como **Mas Não Se Matam Cavalos?** (assim, no plural) pela L&PM Editores, com tradução de Irene Hirsch. Apesar da pouca atenção ao seu trabalho dentro do seu próprio país, o autor do original (1935), Horace McCoy foi um dos escritores norte-americanos mais cultuados na França na primeira metade do século passado, sendo muitas vezes comparado a Ernest Hemingway e William Faulkner.

<sup>24</sup> Iniciada em 1974 com **O Massacre da Serra Elétrica**, de Tobe Hooper.

seu Humphrey Bogart em **Sonhos de um Sedutor** (de 1972, dirigido por Herbert Ross a partir de roteiro de Allen, baseado em uma peça do cineasta e roteirista nova-iorquino). Até mesmo a animação **Os Incríveis** (2004), de Brad Bird e estúdios Pixar acabou servindo como inspiração para esta primeira cena, que mostra uma discussão prosaica entre o casal Nick e Linda, personagens cujos “superpoderes” não são suficientes para os livrarem dos problemas e as mesquinhas do cotidiano. Vejamos como essas referências ficaram dispostas no trecho referido:

**CENA 1**

**LINDA:** *Como é que é?! Uma revelação mística?! Foi isso mesmo o que eu ouvi?*

**NICK:** *Isso mesmo.*

**LINDA:** *Espera. Quer dizer que Deus, ele próprio, largou as coisas que ele tava fazendo – um terremoto, uma colisão entre trens, essas coisas que ele faz pra se divertir – e desceu aqui pra falar com você?*

**NICK:** *Não exatamente, mas... acho que a gente pode colocar as coisas nesses termos.*

**LINDA:** *Como assim, Nick?! Todo mundo sabe que Deus não pisaria a ponta da sandália dourada dele num lugar como o Hotel Fuck! Que desculpa esfarrapada é essa?*

**NICK:** *Não é desculpa, Linda. É um fato.*

**LINDA:** *Fato? Uma revelação trazida por sabe-se lá quem, vindo sabe-se lá de onde, agora é um fato?*

**NICK:** *Agora é.*

**LINDA:** *Quer saber? Eu vou ir trabalhar que eu ganho mais!*

**NICK:** *Mas você já trabalhou hoje!*

**LINDA:** *Eu sei. Mas entre passar as próximas horas ouvindo aqueles clientes velhos e gordos arfando em cima de mim ou ficar aqui parada ouvindo esse monte de merda que você diz, eu de longe prefiro a primeira opção.*

**NICK:** *Deixa eu contar como foi... Por favor. Eu tava aqui, cortando a carne pro jantar..*

Nick e Linda “retrocedem” e a cena volta à sua sequencia original. Linda está estendendo lençóis brancos num varal improvisado dentro do quarto. Nick entra trazendo um pedaço de carne enrolado num papel.

**NICK:** *O que é isso? Por que esses lençóis estão estendidos aqui dentro?*

**LINDA:** *Tá choviscando lá fora e não tem onde secar.*

**NICK:** *Eu já falei que eu não gosto disso, Linda. Me traz más recordações.*

**LINDA:** *Eu também, Nick. Eu também não gosto de lavar e de estender roupas, mas tenho que fazer mesmo assim. Portanto, quando você começar a fazer essas coisas, daí então você poderá decidir onde irá estender os lençóis, combinado?*

Contrariado, Nick deixa o pacote sobre a mesa e vai até a gaveta, de onde tira uma enorme faca. Ele a afia por um tempo, volta à mesa e abre o pacote.

**LINDA:** *Tá na minha hora. Prepara tudo que na volta eu cuido do jantar, OK? (beija ele) Te amo.*

Linda sai. Nick começa a fatiar a carne. Depois de um tempo, distraído, acaba cortando o próprio dedo. Nesse momento os lençóis se enchem de sangue. As imagens começam a ficar confusas até que de repente, sem que Nick perceba, entra Leatherface com sua serra elétrica.

**LEATHERFACE:** *Mais um dia na vida de um homem comum. O mundo continua a girar, mas Ela está sempre por aí, à espreita, e ele nem percebe que na verdade Ela mora dentro dele.*

**NICK:** *(assustado) Quem é você?!*

**LEATHERFACE:** *Você não vai ao cinema, não?*

**NICK:** *Eu não gosto de filmes.*

**LEATHERFACE:** *E por quê?*

**NICK:** *Nada neles é real.*

**LEATHERFACE:** *Bem, eu sou real e estou aqui, falando com você.*

**NICK:** *Está?*

**LEATHERFACE:** *Você não está me vendo? Não está me ouvindo?*

**NICK:** *Por onde você entrou?*

**LEATHERFACE:** *Olhe com calma ao seu redor.*

Nos lençóis, vê-se o celeiro de Ed Gein.

**NICK:** *Espera aí! Como você fez isso?! Pra onde você me trouxe?!*

**LEATHERFACE:** *Precisava ter um momento a sós com você.*

**NICK:** *Onde eu estou?*

**LEATHERFACE:** *Muitas perguntas, mas nenhuma delas relevante. Você deveria perguntar o que é que eu tenho pra lhe falar.*

**NICK:** *E o que você tem de tão importante pra me dizer?*

**LEATHERFACE:** *Você está no meu celeiro.*

**NICK:** *E?*

**LEATHERFACE:** *Quantos grãos de areia são necessários pra se fazer um deserto, Nick?*

**NICK:** *Como você espera que eu saiba uma coisa dessas?*

**LEATHERFACE:** *Quando você sabe, você sabe, simplesmente.*

**NICK:** *Eu não sei.*

**LEATHERFACE:** *Quando você sabe, você simplesmente sabe.*

**NICK:** *O que você quer, afinal?*

**LEATHERFACE:** *Você está numa cabana no meio deserto.*

*Os lençóis agora mostram a cabana do índio do filme Assassinos por Natureza.*

**NICK:** *Que brincadeira é essa?!*

**LEATHERFACE:** *Quantas estrelas formam uma galáxia?*

**NICK:** *Eu é que não vou ficar aqui falando com um lunático.*

Nick se prepara para sair, mas para quando Leatherface começa a falar.

**LEATHERFACE:** *“Através da escuridão do futuro passado...”*

**OS DOIS:** *“...o mágico anseia ver. Alguém canta entre dois mundos...”*

**NICK:** *Tá, não precisa continuar: eu sei como é a sequencia.*

**LEATHERFACE:** *Então se você sabe, você sabe também o que deve fazer.*

**NICK:** *Você quer dizer...*

**LEATHERFACE:** *Metaforicamente, é claro.*

**NICK:** *Escuta. Eu entendo que talvez você tenha atravessado dimensões pra tá aqui agora me dizendo essas coisas, e eu agradeço – de coração! –, mas eu esperava que você fosse me dizer bem mais que uma simples fala de um filme!*

**LEATHERFACE:** *Não é de um filme, Nick.*

**NICK:** *Série.*

**LEATHERFACE:** *Isso mesmo! Assassino em série, é isso o que você é!*

**NICK:** *Ohhhhhhh, que novidade!*

**LEATHERFACE:** *Tudo bem. Vamos tentar uma abordagem mais direta... (aponta pra uma cadeira posicionada na cabana do deserto) Você se importa?*

**NICK:** *Fica à vontade. Essa cadeira nem existe mesmo!*

**LEATHERFACE:** *(puxa e senta-se na cadeira) Me responda com sinceridade: quanto tempo mais você pretende desperdiçar esquartejando mulheres por aí, hã? Quer dizer, esse negócio de matar pessoas, vamos combinar, não é?... Isso é tãããooooo last week.*

**NICK:** *Como é que é?! Você não lê os jornais? Não assiste ao noticiário?! Bem se vê que você não é desse mundo mesmo!*

**LEATHERFACE:** *Nick, olhe pra mim. Veja o estado em que eu me encontro. Há décadas eu venho matando pessoas – dezenas delas – e isso só no Texas! Eu já estou na sexta sequência do mesmo filme – considerando o remake do original e o que conta a minha origem – e veja o que eu tenho: uma máscara feita de pele e essa serra elétrica toda fodida! Me diga: é isso o que você quer pro seu futuro? Virar um velho que os adolescentes só adoram porque com você por perto eles conseguem sentir algum tipo de “friozinho na barriga”? Qual é, Nick?! Você não nasceu pra essa vida! Desculpe a sinceridade, mas era isso o que eu tinha pra lhe dizer.*

**NICK:** *Você está me aconselhando a parar de matar, é isso?! Vem cá, você é louco?! Então você esquece que eu faço isso por motivos muito profundos?*

**LEATHERFACE:** *E que motivos são esses?*

**NICK:** *Ora, eu... eu tenho um trauma... um trauma de infância! Quer algo mais profundo do que isso?*

**LEATHERFACE:** *Qual é, Nick?! Todos os psicopatas usam essa mesma desculpa!*

**NICK:** *Não é uma desculpa! Ei, quer saber? Eu posso não ser nenhum gênio, mas falando assim você está desprezando mais de um século de estudos em psicanálise!*

**LEATHERFACE:** *Sexo, álcool e alguma perspectiva na vida, é disso que nós precisamos! Você ainda tem tempo de mudar as coisas, Nick.*

**NICK:** *Então você recomenda que eu vá me divertir e esqueça todo o resto, o meu instinto assassino inclusive?*

**LEATHERFACE:** *Eu recomendo que você pare de se preocupar tanto com a morte e aproveite mais a sua vida.*

**NICK:** *Bem, talvez você até tenha razão, mas...*

**LEATHERFACE:** *Eu tenho razão! Posso ser chamado de louco por aí, mas se tem algo que eu tenho de sobra é razão!*

**NICK:** *(pausa) Tudo bem. Suponhamos que eu aceite esses seus... conselhos transcendentais... Quando eu deveria começar... digo, parar, com o meu... hobby?*

**LEATHERFACE:** *Agora.*

**NICK:** *Hoje?!*

**LEATHERFACE:** *Já.*

**NICK:** *Mas eu não vou poder sair pra matar pelo menos uma vezinha só?*

**LEATHERFACE:** *Não.*

**NICK:** *Nem uma “chacinazinha” de despedida?*

**LEATHERFACE:** *Nick, essa nossa conversa faz parte de um acordo de ordem superior – uma história muito longa pra contar numa brecha de tempo-espaco de uma revelação mística, mas acredite no que eu digo: ou você para hoje, ou não vai parar nunca mais. E eu tô aqui pra provar que a segunda opção não é a mais recomendável.*

**NICK:** *(pausa) Bem, o que eu posso dizer? Não é exatamente como eu gostaria que fosse, mas... se que você – que é um astro do cinema – tá detonado desse jeito, imagina o que está reservado pra um total desconhecido como eu.*

**LEATHERFACE:** *Isso mesmo. Estamos conversados?*

**NICK:** *E eu tenho outra opção?*

**LEATHERFACE:** *Outra coisa: recomendo que você se isole por um tempo. Sabe como é... com esse monte de mulheres andando por aí, é melhor não dar chances pra uma recaída.*

**NICK:** *E pra onde eu devo ir?*

**LEATHERFACE:** *Se você quiser eu tenho uma propriedade no Texas que, por causa da vida agitada que eu venho levando desde que eu entrei pra indústria do cinema, eu nem sequer tenho tido tempo de usar. Então você pode se fixar lá, pelo menos até refazer a sua vida. É só perguntar pra gente do lugar que todo mundo me conhece e sabe onde fica. Mas lembre-se: durante o trajeto nem pense em parar num hotel de beira de estrada chamado Motel Bates.*

**NICK:** *E por que não?*

**LEATHERFACE:** *Porque o atendimento lá é simplesmente de matar. HAHAHA!!! De matar... (Leatherface rola de tanto rir. Nick continua sem expressão alguma) HAHAHA!!!*

Leatherface desaparece junto com a cabana. Nick está novamente no seu quarto. Linda entra. [...].

Enfim, se nos limitássemos a listar aqui apenas as influências culturais presentes nessa peça, precisaríamos analisar o texto na íntegra, pois, como disse antes, em cada página há uma infinidade de citações diretas ou indiretas e informações sobre livros, imagens, acontecimentos reais e mitológicos, músicas que são sugeridas para serem usadas, assim como atmosferas ou cenas de filmes que são descritas em detalhes para indicar a maneira como a ação pode ser executada pelos atores a fim de referenciá-los visualmente, etc. Além disso, os próprios nomes dos personagens são repletos de significações que ultrapassam a obra em si. Para encerrar, creio que basta dizer que de todas as minhas peças essa foi a que mais me senti livre para escrever e também aquela que mais me diverti ao criar (o que para

um autor *sob contrato*, é algo um tanto raro). E também é aquela em que mais mergulhei no oceano de referências paralelas (mais até do que em **Último Andar**): referências minhas, como leitor, espectador e sujeito cultural, o que fez de **Hotel Fuck** não um mero trabalho encomendado que se encerra nessas condições, mas sim um mosaico de tudo o que me move como artista e (re)criador, e também um pouco de tudo o que sou – autor perpassado por uma tradição que não é nunca negada, mas sim aproveitada como forma de autoexpressão e – paradoxalmente – diluição no outro. Reflexo, talvez, do caos em que me coloco frente a uma existência desordenada e também caótica.

## 5.6 CRIAÇÃO AUTORAL A PARTIR DE PLÁGIO CONSENTIDO: “OS PLAGIÁRIOS” (2012)



Figura 14 - Elison Couto, Carla Cassapo, Rafael Becker e elenco de *Os Plagiários – Uma Adulteração Ficcional Sobre Nelson Rodrigues*. 2012. Foto: Fabrício Simões.

[...] O texto da peça é uma homenagem aos 100 anos d Nelson Rodrigues, escrito pelo dramaturgo Diones Camargo q faz uma costura muito criativa da vida e obra do autor, deixando algumas pistas sobre possível influência d “Cacilda I” d José Celso Martinez Correa, onde o encontro com Nelson e Ziembinski e a morte da atriz Cacilda Becker, em cena durante apresentação d “Esperando Godot”, também movimentam a trama daquela peça, e os repórteres extraídos da dramaturgia rodrigueana narram os últimos momentos da coma d Cacilda, q no inicio da carreira participou da remontagem d “Vestido de Noiva” no papel d Lucia. Mas como já disse Tom Zé vivemos a “estética do plágio” e a peça d Diones chama-se s

Plagiários- Uma adulteração ficcional sobre Nelson Rodrigues. (COSTA, 2012, p. 7).

A última peça a ser analisada, e cujo processo criativo irei detalhar nesse capítulo, expandiu ainda mais os limites da autoria de um modo como eu nunca havia experimentado antes – e de uma maneira que eu nem sequer teria cogitado, não fossem as condições impostas para sua realização. Este projeto surgiu de um convite feito pelo Festival internacional de Artes Cênicas Porto Alegre Em Cena às quatro companhias premiadas na 6ª edição do Prêmio Braskem Em Cena, em 2011: Santa Estação Cia. de Teatro, Falos&Stercus, Teatro Sarcástico e Caixa do Elefante. A proposta era criar um espetáculo que deveria ser dirigido em conjunto por esses quatro grupos e que fosse uma homenagem ao centenário de nascimento de Nelson Rodrigues, que iria ocorrer dali alguns meses. A montagem iria estreiar nacionalmente na edição do festival do ano seguinte<sup>25</sup>.

Logo que começaram as reuniões de pré-produção, os diretores foram informados pela coordenação do evento sobre uma aquisição improvável, e que foi fundamental para esse projeto: a família do dramaturgo pernambucano havia cedido os direitos para utilização de qualquer uma das suas 17 peças – ou mais, se assim fosse necessário. Porém, após debaterem sobre a quantidade de montagens de peças do autor previstas para estrearem no ano do seu centenário, os quatro diretores – com receio de verem seu trabalho ofuscado na grade de programação por outras produções do centro do país – propuseram criar um material completamente novo a partir de uma colagem de alguns textos de Nelson. Assim, em janeiro de 2012, recebi um telefonema da diretora Jezebel de Carli me convidando para participar como responsável pela dramaturgia do espetáculo.

Pouco depois, lá estava eu, reunido com os representantes das companhias. Logo na primeira reunião, apresentei uma proposta arriscada: não trabalhar com a ideia de colagem de textos. Já havia experimentado processo parecido em **Buarqueanas**, baseado na obra do músico, escritor e compositor Chico Buarque, trabalho para o qual fui contratado na função de dramaturgo, tendo sido posteriormente desbancado ao posto de dramaturgista, chegando no dia da estreia relegado a mero orientador dramaturgício. Naquela ocasião específica, a falta de espaço para a criação autoral – espaço que me era tolhido a cada semana que se passava – me

---

<sup>25</sup> Esse tipo de coprodução visando uma estreia inédita durante um evento é muito comum em festivais de artes cênicas mundo afora, principalmente os de ópera e de dança, mas aqui no Brasil isso não costuma ocorrer com frequência. E no que se refere ao RS, essa foi a primeira vez que se tem notícia de um espetáculo pensado, criado e produzido especialmente para estreiar num festival de artes cênicas.

fez decidir nunca mais aceitar uma proposta parecida<sup>26</sup>. Em troca, propus usarmos um único texto dramático como base estrutural e então a partir dele inserir todo o tipo de material que servisse ao propósito de contar, acima de tudo, uma parte da vida de Nelson Rodrigues – a qual deveria ser pinçada da sua biografia. Sem perder tempo com confabulações estereis, sugeri **Vestido de Noiva**, não somente pela diversidade dramática que a estrutura da peça possibilita, mas principalmente porque sua primeira montagem, de 1943, é até hoje conhecida como o divisor de águas do teatro moderno brasileiro. Eles aceitaram imediatamente, talvez iludidos pela falsa segurança que eu fazia questão de demonstrar (segurança essa que tive que aprender a afirmar e tornar verdadeira durante o processo, sob o risco de ver minha ideia fulcral deformada por sugestões as mais variadas). “Mas como a colocaremos em cena? Como faremos a recriação daquele período numa estrutura dramática semelhante à da peça escrita por Nelson Rodrigues? – eles perguntavam, ainda um pouco preocupados com o rumo do *Titanic* em que estavam prestes a embarcar. “Bem...” – era chegada a hora de ativar o meu talento de autor autodidata, que se vale das obras de outros autores para contar suas/minhas próprias histórias. “Do mesmo modo que acontece na história de Alaíde e Cleci...” – Respondi, um pouco displicente, mas por dentro paralisado por medo do tamanho absurdo que eu estava propondo. “Transitaremos entre passado e presente, num *Zig-Zag* temporal que possibilitará a utilização não apenas dos 3 planos narrativos da versão original, mas sim de 4 planos distintos: o do presente, do passado, da alucinação e o da ficção”. Este último plano, aliás, (e eu não lhes disse isso naquele dia, pois nem eu mesmo sabia disso ainda) era onde eu, como autor, iria me inserir. E duplamente.

### 5.6.1 A ficcionalização de um fracasso

Durante aproximadamente um ano me dediquei a pesquisar, escrever e acompanhar ensaios num dos processos mais longos no qual já me envolvi. Ao basear-me na vida e na obra do polêmico dramaturgo e jornalista pernambucano, **Os Plagiários – Uma Adulteração Ficcional Sobre Nelson Rodrigues** me deu a chance de voltar às raízes e trabalhar

<sup>26</sup> Atualmente, ao entrar em um projeto, exijo não somente liberdade para criar algo novo, como também autonomia criativa, caso contrário argumento que não é de um autor que o trabalho precisa, mas sim de qualquer pessoa que saiba minimamente usar o *Word* e suas funções *Ctrl C - Ctrl V*, também conhecidas como *Copiar - Colar*. Apesar disso, até mesmo essa técnica pode gerar obras importantes quando bem utilizada, como é o caso de **Almoço Nu**, romance de William S. Burroughs publicado pela primeira vez em 1959 e que segundo William Gibson (2010), foi totalmente criado a partir da técnica conhecida até hoje como *Método Cut Up*, na qual o autor recortava páginas de livros ou publicações de naturezas distintas e as colava para criar um novo sentido ao que estava escrevendo. Mas isso, é claro, só dá certo quando manipulada por um grande escritor, por isso minha decisão em não usá-la.

novamente a partir de fatos retirados de uma biografia – nesse caso, a que Ruy Castro escreveu sobre este que é considerado um dos grandes nomes da história do teatro brasileiro.

Um projeto ambicioso, sem dúvida. Um enorme risco não somente para quem o idealizou, mas também para todos os artistas que aceitaram participar da empreitada. E um desafio único para qualquer autor que – não bastasse a pretensão de escrever uma peça sobre o maior dramaturgo do Brasil – se colocasse na obrigação de dar conta sozinho de todas as exigências que a produção havia definido antes do processo de escrita começar: no dia da tal primeira reunião, fui informado que haveria uma audição para selecionar atores para participarem do projeto: 30 candidatos que participariam de uma oficina com o ator francês Serge Nicolai, do Théâtre du Soleil, quando então, encerrada essa etapa, seriam selecionados apenas 20 para fazer parte da montagem. No fim, ficaram todos trinta, sendo que com o passar do tempo, a peça estreou com vinte e quatro atores.

Além disso, outro acerto prévio entre as companhias e a coordenação do festival era que tanto os ensaios quanto as apresentações durante o festival iriam ocorrer num lugar que estava com seus dias contados: o Centro Cenotécnico do Rio Grande do Sul, um espaço que apesar da importância histórica para as artes cênicas e para o cinema do nosso Estado, seria demolido poucos meses depois devido à política de expansão de ruas e rodovias da cidade de Porto Alegre para as obras da Copa do Mundo de 2014. Sendo Nelson Rodrigues e sua família fãs incondicionais do futebol, essa coincidência – apesar de trágica – parecia ser um comentário irônico do autor sobre a primazia do futebol sobre as artes em nosso país.

Mas voltemos então mais uma vez à *Árvore* e observemos atentamente os galhos de possibilidades processuais e a expansão que se podia prever já desde o início desse trabalho:

✓ *Material preexistente:*

- Biografia Ruy Castro
- Peças de Nelson Rodrigues

✓ *Material criado em sala de ensaio:*

- 4 companhias
- 4 diretores
- 24 atores

✓ *Pesquisa de gênero [dramático]:*

- drama histórico

- farsa
- melodrama
- realismo

✓ *Definições externas* [estrutura física: espaços onde ocorreria a encenação]:

- Palco
- Parapeito/andar superior
- Laterais
- Plateia

Quatro diretores, um de cada companhia; trinta atores durante o processo, dos quais vinte e quatro permaneceram até a estreia; um espaço amplo que possibilitava a utilização de quatro áreas de cena bem delimitadas; uma base dramática que possibilitava misturar temas presentes nas peças de Nelson Rodrigues e em sua biografia; e eu – que agora, consciente que os textos de Nelson haviam sido disponibilizados pela sua própria família – num *Voilà* megalomaniaco, solicitei a autoria da peça. E assim surgia um novo estágio da minha trajetória como dramaturgo: o plágio consentido.

Por esses motivos todos, esse era um projeto que tinha tudo para dar errado. Porém, ironicamente, essa possibilidade de um fracasso acabou se transformando não só no maior mérito da produção, mas também uma das grandes inspirações para a escrita desta peça.

### 5.6.2 O nascimento de um plagiário

É claro que – acima de qualquer pretensão ou ambição artística – havia aí uma condição inédita na minha carreira, algo irrecusável para qualquer autor com o mínimo de inteligência: poder se aprofundar na obra de um escritor que é uma referência para a dramaturgia brasileira, e ainda por cima receber um salário para isso. Durante os meses que se seguiram, além da biografia **O Anjo Pornográfico**, li (ou reli) todas as 17 peças de Nelson Rodrigues, fazendo anotações para ter em mente tudo o que poderia servir na minha recriação. Li também alguns contos e crônicas, especialmente aquelas reunidas no livro **Memórias: a menina sem estrela** (1994), e algumas entrevistas concedidas por ele aos jornais, além de

assistir a documentários, a filmes baseados nos seus textos, visitar exposições e mostras sobre sua vida e obra e todo o tipo de material que foi lançado ou relançado naquele ano do seu centenário. Porém, pelo tempo escasso – e também para manter o foco na obra dramática – não li nenhum dos romances do autor, o que reforçou a sensação de que a maior parte de sua vasta obra acabou ficando de fora da minha pesquisa. Ironicamente, esse elemento foi o mais importante para a criação desta peça – o disparador para a ideia embrionária do protagonista, um sujeito mergulhado na vida e da obra do autor, mas que, ao tentar voltar à superfície, fica preso nos escombros de sua própria incapacidade.

A ideia inicial era de que a figura do plagiário seria nada mais que um repórter entrevistando Nelson Rodrigues, o qual, já no fim de sua vida, perdido entre as memórias da juventude e tragédias pessoais, iria transitar entre momentos de lucidez e de alucinação, ao contar detalhes sobre como lhe surgiu a inspiração para escrever sua mais importante peça – de maneira parecida como acontece em **Amadeus**<sup>27</sup>. Então, no meio de minha pesquisa, tomado pela súbita consciência da eternidade que levaria para se conhecer (na íntegra e profundamente) a obra de um autor tão prolífico quanto Nelson Rodrigues, me ocorreu que esse repórter, na verdade, era muito mais do que um mero escrivão de jornal, mas sim um sujeito que, de tão obcecado pela obra do dramaturgo, acabaria soterrado por ela – como alguém que ao puxar desajeitadamente um livro da estante da biblioteca faz com esta caia pesadamente sobre si. Foi quando este personagem “escada”, esboçado inicialmente apenas para possibilitar que o protagonista Nelson Rodrigues falasse em cena, foi aos poucos ganhando – ele também – *status* de protagonista. E mais ainda: de repórter inocente, ele passou a plagiário do celebrado autor. E é a batalha dele para se afirmar enquanto indivíduo cercado por exigências por vezes cruéis que veremos em cena – batalha que de certa forma era a minha também, ao lidar com um cânone da dramaturgia nacional, a partir de uma estrutura de uma peça sua, num projeto em sua homenagem, com inúmeros artistas envolvidos.

Além da pesquisa do material biográfico e histórico<sup>28</sup> amplamente disponível, **Os Plagiários** também foi um avanço em relação à utilização de material preexistente: se em **O Tempo Sem Ponteiros**, por exemplo, eu partia de um conto sem diálogos do escritor

---

<sup>27</sup> Peça de Peter Schaffer escrita em 1979 e adaptada pelo próprio autor para o filme homônimo dirigido por Milos Forman, em 1984, e que se baseava na biografia de dois compositores, o italiano Antonio Salieri e o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, esse último tido até hoje como um dos gênios da música ocidental.

<sup>28</sup> O período compreendido entre dezembro de 1942 a dezembro de 1943, época em que Nelson Rodrigues concebeu e escreveu **Vestido de Noiva**, e Ziembinski e Os Comediantes ensaiaram e estrearam no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

argentino Jorge Luis Borges<sup>29</sup> e o transformava (através do que chamo de “transmutação criativa”) numa espécie de adaptação distorcida que traz à cena não somente os elementos explicitados no seu texto, mas também alguns apenas sugeridos pelo autor, desfigurando-os até que transformassem o conto em outra obra, quase parecida com a fonte original, porém incontestavelmente diferente, em **Os Plagiários** isso foi ainda mais radicalizado, a ponto de – tendo estipulado as novas diretrizes para os protagonistas – me colocar em cena ao lado de Nelson Rodrigues – ou seja, o alterego do escritor fracassado e sem talento entrando em colapso com a genial obra do seu admirado “rival”. No fundo, mais que uma homenagem ao autor, a peça é – ao menos pra mim – um relato sobre a incapacidade de entendimento do tal plagiário sobre questões relevantes à criação artística, tais como a experiência necessária para um dia se produzir uma obra – tanto experiências intelectuais, quanto pessoais. Assim, uma obra, sob esse prisma, é um retrato das perdas, ganhos, alegrias e frustrações experienciadas pelo seu autor e que lhe são intrínsecas, tal qual sua impressão digital, sendo, portanto, impossível haver dois autores iguais devido à natural diversidade de suas experiências; conseqüentemente, o plágio aqui é uma metáfora não apenas para a criação artística, mas também para a própria existência. Ao invés de seguir um modelo bem-sucedido (ou de comportamento, ou de moralidade, ou profissional, etc.) um autor deveria se preocupar em experienciar com profundidade as questões de sua própria existência, pois para ser autoral, antes ele precisa aceitar e assumir os erros e acertos de sua trajetória pessoal, ou estará condenado a viver uma realidade de cópia desbotada de alguma outra coisa que não é – nem nunca foi – de fato sua.

Além das predefinições citadas, outro ponto que se repete aqui é a criação a partir de gênero. Porém, diferente de **Último Andar** e **Hotel Fuck**, trabalhadas a partir de gêneros literários e cinematográficos bem evidentes, nesta peça busquei transitar entre quatro gêneros dramáticos distintos (ou, se preferir, subgêneros do gênero dramático) que se misturam no decorrer do texto, criando diferenças marcantes de atmosferas entre as cenas, na maior parte percebida entre as mudanças de planos narrativos; são eles:

- ✓ **Drama histórico** [Plano da Memória / Plano da Alucinação]: naturalmente, por se basear na biografia de Nelson Rodrigues, com foco em um período histórico muito específico no qual entram Cacilda Becker e Ziembinski, este

---

<sup>29</sup> **Emma Zunz**, publicado originalmente em 1948, na revista *Sur*, e no ano seguinte na publicação de **O Aleph**, na Argentina.

tipo de retrato histórico de uma época também pode ser chamado de drama biográfico e talvez, de fato, encontre nessa definição sua expressão mais apropriada;

- ✓ **Farsa** [Plano da Memória / Plano da Ficção]: gênero com tendências para o burlesco, que se vale de recursos cômicos e é caracterizado por personagens e/ou situações caricatas, ainda assim preservando traços de verossimilhança. Em **Os Plagiários**, este gênero serviu de inspiração para a escrita de cenas específicas, como aquela em que Ziembinski, cansado do tipo de peça que vinha encenando com Os Comediantes – uma espécie de Teatro de Revista<sup>30</sup> a partir de um repertório de autores consagrados – lhes informa que está se desligando da companhia e que irá partir de volta ao Exterior;
  
- ✓ **Melodrama** [Plano da Ficção]: gênero surgido oficialmente no teatro em 1800 com obra **Coeline**, de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, autor de aproximadamente 100 peças teatrais. O melodrama (uma junção da palavra *melos*, que em grego significa som, e *drame* que no latim antigo significa drama) tem como característica principal o efeito de intensificar virtudes e vícios de seus personagens, sejam estes protagonistas ou antagonistas, de modo a enfatizar artificialmente seus traços psicológicos para assim comover ou despertar ira do espectador, numa constante oposição entre o bem e o mal. Segundo o diretor e pesquisador Luiz Arthur Nunes

o melodrama, em Nelson, se confunde com o realismo. No Brasil, o dramalhão é realista por espelhar um vasto universo social dos subúrbios e das favelas. É realista por reproduzir comportamentos típicos do povo, seus gostos, sua sensibilidade, sua moral, seus mitos e tabus.

Nelson serviu-se de praticamente todas as técnicas do baú melodramático. A ação de suas peças, por exemplo, é sempre pontuada por um grande número de revelações surpreendentes e reviravoltas súbitas. A peripécia final, conduzindo ao desfecho em geral catastrófico, é invariavelmente planejada para produzir um efeito espetacular. Muitos desses *coups de théâtre* se valem da pista falsa, que induz o espectador a crer em algo que será radicalmente desmentido mais tarde. (NUNES, s. d., s. p.)

- ✓ **Realismo** [Plano da Realidade / Plano da Ficção]: assim como o gênero acima,

---

<sup>30</sup> Também chamado de Revista, este é um gênero muito comum no teatro brasileiro na época da primeira montagem de **Vestido de Noiva**. Surgido a partir do *Vaudeville* francês, era um *show* que fazia uma retrospectiva satírica de alguns dos grandes acontecimentos do ano. Em **Os Plagiários**, o estilo burlesco do Teatro de Revista está presente em alguns momentos da peça, como por exemplo, na cena em que os atores da companhia são apresentados ao jovem Nelson Rodrigues pelo cenógrafo Tomás Santa Rosa.

esse outro também presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues ganha importância não somente porque à época em que as primeiras peças do autor foram escritas o Realismo era o gênero dramático predominante na cena mundial, mas também porque a ironia mordaz do escritor só pode se fazer presente através das frases coloquiais e diretas no discurso de seus personagens, que rejeitam o rebuscamento e a virtuosismo do indivíduo (resquícios do romantismo), e reforçam os temas relacionados ao cotidiano ordinário dos subúrbios e da classe média carioca. Portanto, assim como o Melodrama, o Realismo transparece naturalmente na escrita daquele que busca emular o estilo literário do dramaturgo, pois, como igualmente nos lembra Luiz Arthur Nunes,

aí também realismo se encontra com melodrama. O emocionalismo errático, paroxístico dos personagens, é folhetinesco, enquanto que o exame de suas fundações inconscientes resulta num realismo psicológico, de um tipo, porém, que supera as limitadas convenções da época. A consistência que subjaz à aparente incoerência dos personagens, no entanto, não teria maior significação se permanecesse no plano descritivo: seu alcance, na realidade, reside no fato de traduzir-se numa ação de espantosa força dramática, de ricas sugestões poéticas e de fascinante teatralidade.

Assim como o melodrama, o universo rodriguiano também é dualístico. O problema é que seus heróis enfrentam enorme dificuldade para encontrar um lugar num ou noutro pólo. (NUNES, s. d., s. p.)

Vejamos agora como essa mistura de gêneros se manifesta na escrita das cenas e se converte em atmosfera dramática no decorrer da peça:

[...]

**REPÓRTER:** *Então neste dia foi que vocês começaram a ensaiar o “Vestido de Noiva”?*

**NELSON RODRIGUES:** *Pode ser.*

**REPÓRTER:** *E o Sr. se recorda de mais alguma coisa que possa ter servido pra peça?*

**NELSON RODRIGUES:** *Sim, tem uma coisa, sim... algo que eu chamaria de uma espécie de “experiência vital”...*

**REPÓRTER:** *E o que é?*

**NELSON RODRIGUES:** *Bem, como todos sabem eu tive várias crises de saúde que foram verdadeiras catástrofes pessoais. Então uma vez, durante um dos meus comas, eu passei a sonhar com todos os mortos da minha vida. Sonhei com Carlos Lacerda, um sonho que considero profético, mas que não vem ao caso agora. Sonhei com um homem que tinha sido meu vizinho e que numa madrugada gelada tirou a própria vida e levou a noiva junto. Sonhei com os mortos da minha*

*família... E sonhei com uma atriz que havia atuado em uma das minhas peças e que também morreu de forma trágica. Mas o curioso é que eu não consigo lembrar quem é ela...*

**REPÓRTER:** *Nem sequer o nome?*

**NELSON RODRIGUES:** *Nada. Lembro apenas que ela atuou em “Vestido de Noiva” também.*

*Mudança de luz. Cena da Sala de Operação de “Vestido de Noiva”.*

**MÉDICO CHEFE:** *“Pulso?”*

**2º MÉDICO:** *“160 .”*

**3º MÉDICO:** *“Pinça.”*

**2º MÉDICO:** *“Bonito corpo.”*

**MÉDICO CHEFE:** *“Cureta.”*

**2º MÉDICO:** *“Casada - olha a aliança.”*

**3º MÉDICO:** *“Aqui é amputação.”*

**MÉDICO CHEFE:** *“Só milagre.”*

*Neste momento entra, vinda da plateia, uma jovem carregando uma valise. Olha para uma tira de papel, a seguir para o espaço onde estão os homens, novamente para o papel e em seguida de novo para os homens. Sua expressão é de incredulidade. Seu aparecimento destoa nesse cenário. Nelson Rodrigues e o Repórter observam a cena de longe.*

**ZIEMBINSKI:** *Ok! Fiquem onde estão! (Mudança de luz. Caminha em direção a Cacilda) Que é que há, minha senhora? Está perdida?*

**CACILDA:** *Desculpe, mas acabo de chegar ao Rio e... Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Lapa, depois descesse na Cinelândia e andasse seis quarteirões até a Avenida Presidente Antônio Carlos, número 40.*

**ZIEMBINSKI:** *É onde está agora.*

**CACILDA:** *(incrédula) Instituto Italiano di Cultura?*

**ZIEMBINSKI:** *Aqui mesmo.*

**CACILDA:** *(olhando com enfado para a tira de papel) Eles não devem ter compreendido o que eu estava procurando. . .*

**ZIEMBINSKI:** *E o que você procura?*

**CACILDA:** *Um grupo de atores chamado Os Comediantes.*

*Ziembinski faz um gesto largo indicando os atores que estão em cena.*

**CACILDA:** *(Fascinada. Para os atores) Oh... Bem, eu... Fiquei sabendo que vocês estão ensaiando*

*uma nova peça chamada...*

**STELLA:** “Vestido de Noiva”.

**CACILDA:** *Essa mesma! O autor, o senhor Nelson Rodrigues, está?*

**EVANGELINA:** *Acabou de sair.*

**CACILDA:** *Ah, que pena... Bem, eu volto outra hora.*

**EVANGELINA:** *Qual é o seu nome?*

**CACILDA:** (passa um envelope para Ziembinski) *Entregue isso a ele, por favor. Eu volto depois.*

Mudança de luz. O Repórter tem um sobressalto.

**NELSON RODRIGUES:** *O que foi?*

**REPÓRTER:** *Aquele envelope.*

**NELSON RODRIGUES:** *O que tem ele?*

**REPÓRTER:** *Me lembrou uma coisa, não sei bem o quê...*

**NELSON RODRIGUES:** *Quem sabe alguma carta da sua noiva?*

**REPÓRTER:** (olhando para a aliança) *Se ao menos eu soubesse quem é a minha noiva.*

Mudança de luz, etc. O Repórter 2 chega em casa, visivelmente cansado. Larga sua pasta sobre a escrivaninha. Um pouco mais afastada, uma menina vestindo roupa de colegial e com um livro aberto nas mãos, contorce-se, jogada sedutora e displicentemente no sofá. Absorta, ela solta risadinhas enquanto lê, tapando a boca com a mão vez que outra, sem perceber que está sendo observada. Ele entra e acende um cigarro, com o claro intuito de chamar a atenção. Caminha até um ponto onde ela finalmente o percebe. Ela larga o livro, se aproxima e o beija longamente.

**REPÓRTER 2:** *O que você está lendo?*

**MENINA:** “Meu destino é Pecar”, da Suzana Flag.

**REPÓRTER 2:** *Do Nelson Rodrigues, você quer dizer.*

**MENINA:** *Sim, claro... Às vezes eu até esqueço que eles são a mesma pessoa. (silêncio) E então?! Como foi o dia de trabalho?*

**REPÓRTER 2:** *Nada surpreendente. Descobri algumas coisas novas sobre ele... (faz um gesto em direção ao livro que ela abandonou sobre o sofá)*

**MENINA:** *O quê, por exemplo?*

**REPÓRTER 2:** *O fato de ele ser obcecado por futebol, por exemplo.*

**MENINA:** *Hum... ele e a torcida do Flamengo!*

**REPÓRTER 2:** *Fluminense. Ele torcia pro Fluminense, ainda que escrevesse maravilhas sobre o Flamengo também. E mais um monte de coisas que no fim não vão servir pra muita coisa.*

Ela sorri.

**REPÓRTER:** (Pausa) *Será que essa é a minha noiva?*

**NELSON RODRIGUES:** *Pode ser.*

**NELSON RODRIGUES:** (Ri, para si) *Lembrei!*

**REPÓRTER:** *O quê?!*

**NELSON RODRIGUES:** *O nome da tal atriz que morreu!*

**REPÓRTER:** *Ah, é? Qual?*

A luz sobe num novo foco. Nelson Rodrigues e o Repórter ficam observando de longe.

**SANTA ROSA:** *Nelson, aquela fulana que andava te procurando tá aí de novo.*

**NELSON:** *A tal pequena? Manda ela passar.*

Santa Rosa vai até Cacilda e indica Nelson. Ela caminha elegantemente até ele.

**CACILDA:** *Sr. Nelson Rodrigues? Poderia me dar dois minutos de sua atenção?*

**NELSON:** *Claro. (indicando uma cadeira) Fique à vontade.*

**CACILDA:** *Preferia que fosse em particular.*

**NELSON:** (inebriado com as formas da moça) *Muito bem. Vamos ao camarim.*

Caminham até sumir da vista do público.

**CACILDA** (de fora da cena): *Com Licença.*

**NELSON** (de fora da cena): *Feche a porta, por favor.*

Mudança de luz. Vestida apenas com uma camisola, a Menina está deitada, adormecida sobre o sofá com um livro aberto sobre o seu colo, como se estivesse abraçada em seu amante. Ele entra e a observa, tentando ler o título do livro entre seus braços. Após um tempo faz um barulho ao abrir uma garrafa. Ela acorda. Imediatamente, num ato inconsciente, ela pega o livro e o esconde sobre alguma almofada ou entre jornais.

**MENINA:** *Ah... Oi.*

Silêncio. Ele olha para ela, confuso.

**MENINA:** *Chegou mais cedo hoje.*

**REPÓRTER 2:** *Pois é... E então? Você leu o que eu escrevi?*

**MENINA:** (lembrando) *Ah, é mesmo! Você tinha deixado pra eu ler... Esqueci completamente, desculpa!*

**REPÓRTER 2:** *Tudo bem. Outra hora você lê.*

**MENINA:** *Alguma novidade?*

**NELSON RODRIGUES:** *Ela está falando com você. É melhor responder.*

Nelson se afasta, deixando apenas os dois em cena.

**MENINA:** *Eu lhe fiz uma pergunta.*

**REPÓRTER 2:** *O que você quer saber?*

**MENINA:** *Perguntei se você tem alguma novidade.*

**REPÓRTER 2:** (hesitante) *Não...*

**MENINA:** *E aquelas histórias sobre futebol que você havia me contado? Sobre o estádio do Maracanã se chamar Estádio Mário Filho, em homenagem ao irmão dele e tal...?*

**REPÓRTER 2:** *Um monte de bobagens que não servem pra nada?!*

**MENINA:** *Por que você não tenta usar isso no seu texto? Talvez funcione.*

**REPÓRTER 2:** *Porque eu acho um desperdício falar nesse assunto. Afinal, o nosso país sabe mais sobre futebol do que sobre qualquer outra coisa... “a pátria de chuteiras”! Não é de estranhar que isso tudo aqui vai vir abaixo! Sim, Sr. Nelson Rodrigues, o senhor é genial, mas consegue ser um imbecil quando quer!*

**NELSON RODRIGUES:** *Então é isso que você pensa mesmo? Que tudo o que eu escrevi a respeito de futebol é pura bobagem?*

**REPÓRTER:** *Não sei... Mas preferia que você não tivesse presenciado essa discussão.*

**NELSON RODRIGUES:** *Tudo bem. Se você leu mesmo as minhas memórias, então deve saber a minha opinião sobre a unanimidade.*

**REPÓRTER 2:** (percebendo a reação dela) *Desculpa, eu é que estou sendo imbecil agora.*

Ele a abraça.

**MENINA:** *Eu só estou tentando ajudar.*

**REPÓRTER 2:** *Eu sei, eu sei...*

Silêncio.

**MENINA:** *Estou tão preocupada quanto você. Eles vivem ligando pra cá, perguntando se você já tem alguma parte do texto pra mostrar. E eu sempre respondo que sim... mas tem dias que eu começo a duvidar também...*

**REPÓRTER 2:** *Às vezes penso que eu não devia ter aceitado este trabalho. (pausa) Mas olha, nem tudo está perdido, viu? Em meio a esse mar de banalidades eu hoje descobri algo que pode servir...*

**MENINA:** (sem empolgação) *É?*

**REPÓRTER 2:** *Sim. Uma coisa sobre uma época bem antes de ele começar a escrever pra teatro; um fato que pode ter sido fundamental pra ele escrever a peça...*

**MENINA:** (noutro tom) *O quê? Fala?!*

A Menina sai enquanto a Mulher de Véu entra, vai até o Repórter e grita.

**MULHER DE VÉU:** *Assassino! Assassino!*

[...]

### 5.6.3 “Roubar a ideia de uma pessoa é plágio; de várias, é pesquisa.”



**Figura 15** - Gabriela Greco e Valquíria Cardoso em *Os Plagiários - Uma Adulteração Ficcional Sobre Nelson Rodrigues*. 2012.  
Foto: Jean Shawrz.

A frase que dá título a esse tópico é uma anedota popular anônima que faz uso de evidente ironia para contrapor o que se pensa a respeito de quem “empresta” ideias de alguém no mundo artístico ou profissional, e quem faz o mesmo na área da pesquisa científica. O próprio termo *citação*, tão comum em trabalhos acadêmicos ao redor do globo, prevê o uso de ideias alheias desde que se credite a elas a devida autoria. O que alguns chamam citação, em **Os Plagiários** eu chamo conscientemente de *plágio consentido*. Isso porque, como havia dito

antes, nessa peça especifica me vali de trechos de diversos textos de Nelson Rodrigues (das cenas retiradas de **Vestido de Noiva** a pedaços de crônicas escritas pelo dramaturgo; de trechos de entrevistas a falas dos seus personagens, tudo isso com o indelével selo Rodrigueano de qualidade). Como nessa sequencia de cenas, por exemplo:

[...]

**NELSON RODRIGUES:** *Então você está escrevendo uma peça? Por que não me disse antes?!*

**REPÓRTER:** *Eu não fazia ideia que era isso!*

**NELSON RODRIGUES:** *Ou fazia, mas não lembrava.*

**REPÓRTER:** *Como a Alaíde, no seu texto.*

**NELSON RODRIGUES:** *Como a Alaíde, no “Vestido de Noiva”.*

Mudança de luz, etc. Stella e Evangelina estão ensaiando sob o olhar atento de Ziembinski.

**STELLA:** *“Eu nunca falei, nunca disse nada, mas agora você tem que me ouvir!”*

**EVANGELINA:** *“Tem gente ouvindo! Fale baixo.”*

**STELLA:** *“Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?”*

**EVANGELINA:** *“Você não vai fazer nada!”*

**STELLA:** *“Ah! Está com medo! (irônica) Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha.”*

**EVANGELINA:** *“Mas o meu, não.”*

**STELLA:** *“O seu não, coitada! O seu, sim! Você não me desafie, Alaíde, não me desafie.”*

**EVANGELINA:** *“Então não fale nesse tom!”*

**STELLA:** *“Falo, falo - e se você duvida, faço escândalo agora mesmo. Aqui, quer ver?”*

Silêncio.

**STELLA:** *“Se eu disser uma coisa que sei. Uma coisa que nem você sabe!”*

**EVANGELINA:** *“(baixo) O que é que você sabe?”*

**STELLA:** *“Se eu disser - Alaíde - duvido, e muito, que esse casamento se realize”.*

**EVANGELINA:** *O quê?! Diga?*

**STELLA:** *Se eu disser a todos que você teve um...*

**EVANGELINA:** *Um...*

**ZIEMBINSKI:** *Vai, diz!*

**EVANGELINA:** *Um... (sem conseguir dizer a palavra. Olha o texto novamente, como se quisesse ter certeza do que está escrito)*

**ZIEMBINSKI:** *Amante! Amante! Qual é o problema com esta palavra? É uma palavra como qualquer outra. Amante!*

**EVANGELINA:** *Desculpa, eu...*

Lina fica desconcertada.

**ZIEMBINSKI:** *Tudo bem. Cinco minutos de intervalo. Quando voltarem vamos repassar a cena toda – e espero que desta vez sem palavras censuradas, compreendeu? (Os atores se olham, um pouco desconsolados).*

**NELSON:** *Então, Zimba, o que você me diz?*

**ZIEMBINSKI:** *(Baixo, para Nelson) Isso é completamente inviável, Nelson! Completamente inviável!*

**NELSON:** *Ponha ela pra fazer um teste apenas e veremos se é ou não. Se a pequena não tiver nenhum talento – eu desisto, juro. Mas descartar assim, sem piedade, nem Cristo faria uma coisa dessas!*

**ZIEMBINSKI:** *Nelson, mesmo que essa moça tenha talento, esta não seria uma atitude profissional da nossa parte.*

**NELSON:** *Mas ninguém aqui é profissional, Zimba! Olha esses atores! Um bando de colegiais e secundaristas que se reuniram pra brincar de teatro. E apesar dos contatos que a maioria deles têm, são todos amadores ainda!*

**ZIEMBINSKI:** *E essa tal Cacilda Becker não é uma amadora também?*

**NELSON:** *Mas é diferente! Cacilda depende disso pra viver. Não é como essa tal que você insiste que faça o papel... essa é uma dondoca, Zimba. Uma grã-fina com narinas de cadáver. Tenho certeza que quando chegar a tempestade ela vai ser a primeira a pular do navio! É batata! Além do mais, com a Cacilda você não terá nenhum problema com certas palavras, pode apostar.*

**ZIEMBINSKI:** *Maldita hora que essa fulana foi aparecer por aqui! Maldita hora!*

**NELSON:** *Me faz esse favor, faz? Eu tenho uma intuição que daqui algum tempo essa pequena vai ser a maior atriz que esse país já viu!*

**ZIEMBINSKI:** *Tá bem! Mas olha: não gostei, mando embora, compreendeu?! Não vou comprometer um espetáculo por causa de um rabo de saia qualquer.*

**NELSON:** *Obrigado, Zimba! Você é uma mãe. Uma mãe!*

**ZIEMBINSKI:** *Ah! E outra coisa: se a tua esposa ficar sabendo dessa sua canalhice e vier me perguntar qualquer coisa sobre... amantes... eu nego, ouviu bem? Nego, sem remorso algum!*

**NELSON:** (sem conseguir esconder a felicidade) *Você me saiu melhor que a encomenda, polaco! Melhor que a encomenda!*

Nelson sai, radiante. Lina e Stella voltam à cena conversando. Pegam seus textos e quando vão recomeçar o ensaio, Ziembinski as chama. Elas se aproximam.

**ZIEMBINSKI:** *Evangelina, venha cá um momentinho...*

**EVANGELINA:** *Olha, Zimba, eu sinto muito, mas é que eu não estou acostumada com certas coisas, mas eu juro que...*

**ZIEMBINSKI:** *Tudo bem, tudo bem. Não precisa jurar. Eu decidi que nós vamos mudar umas coisinhas na peça...*

**EVANGELINA:** *Ah é?! Que alívio! Aquela palavra, francamente, me tira do sério.*

**ZIEMBINSKI:** *Não é exatamente a palavra que vamos mudar..*

**EVANGELINA:** *Não? Então o que é?!*

**ZIEMBINSKI:** *A gente vai testar com esta moça que chegou. Ela é amiga do autor e ele pediu que eu a experimentasse na peça, sabe como é. Mas não se preocupe, será apenas um teste, ok? Vamos começar.*

Cacilda entra em cena. Evangelina se afasta, contrariada.

**ZIEMBINSKI:** *Podem começar.*

Música. Mudança de luz.

**CACILDA:** *“O que foi que eu lhe fiz pra você estar assim?”*

**STELLA:** *“O que foi? Sua hipócrita! Quer dizer que não sabia que eu estava namorando Pedro?”*

**CACILDA:** *“Aquilo, 'namoro'?! Um flerte, um flerte à toa!”*

**STELLA:** *“Você quer dizer a mim que foi flerte?”*

**CACILDA:** *“Foi.”*

O foco sobe em outro espaço. Nelson entra em casa. Elza está no sofá, esperando.

**ELZA:** (fria) *Por onde você andou?*

**NELSON:** *Elza! Quer me matar do coração?!*

A luz muda. Cacilda e Lina estão em cena.

**CACILDA:** *“Por que é que você não protestou antes? Por que não falou na hora?”*

**STELLA:** *“Porque não quis. Quis ver até onde você chegava. Esperei por este momento.”*

Mudança de luz.

**ELZA:** *Eu te fiz uma pergunta, Nelson.*

Luz.

**STELLA:** *“Pelo menos, nunca me casei com os seus namorados! Nunca fiz o que você fez comigo: tirar o único homem que eu amei! O único!”*

**CACILDA:** *“Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você!”*

Luz.

**NELSON:** *Eu estava no ensaio, Elza.*

**ELZA:** *(seca) E vocês ficaram ensaiando a madrugada toda?!*

Luz.

**STELLA:** *“Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!”*

**CACILDA:** *“Por que você não fez a mesma coisa?”*

Luz.

**NELSON:** *(rindo) Isso é coisa daquele polaco! Nunca vi um diretor como ele. Adora ensaiar! Ensaia horas e horas por dia! Os atores vivem reclamando, mas ele diz que na terra dele é assim mesmo.*

Luz.

**STELLA:** *“O que me faltou sempre foi seu impudor.”*

**CACILDA:** *“E quem é que tem pudor quando gosta?”*

Luz.

**ELZA:** *Olha bem pra mim, Nelson. Olha bem pra mim e me diz se eu pareço uma burra.*

**NELSON:** *Mas meu anjo, é verdade! É absolutamente verdade, você pode perguntar pra qualquer um. Até pro diretor se quiser!*

Luz.

**STELLA:** *“Mas uma coisa só eu quero que você saiba. Você a vida toda me tirou todos os namorados, um por um... mas com Pedro você errou.”*

**CACILDA:** *“(com ar de deboche) Vou-me casar com ele daqui à uma hora, minha filha.”*

**STELLA:** *“Pois é por isso que eu estou dizendo que você errou. Porque vai casar!”*

**CACILDA:** *“Ah! é? Não sabia!”*

Luz.

**ELZA:** *Presta atenção no que eu vou te dizer: eu fui criada pra ser uma moça delicada. E mesmo com toda a minha rebeldia, mesmo falando palavrão, eu me tornei uma moça delicada, mas burra eu não sou, Nelson. Burra eu não sou, compreendeste?*

**NELSON:** *É verdade, meu anjo. Eu juro. (noutro tom) É o meu trabalho, Elza! Você não pode ficar contra o que eu faço de melhor.*

Luz.

**STELLA:** *“Você roubou meus namorados. Mas vou roubar o seu marido.*

Luz.

**ELZA:** *Pois então se é pra ser assim – se você acha mesmo que o seu trabalho é mais importante que a sua família – é melhor você fazer as suas malas e se mudar de vez pro teatro, porque pra cá você não precisa voltar mais!*

Luz. Stella começa a sair de cena, ainda dizendo seu texto.

**STELLA:** *“Não é propriamente 'roubar'... Mas você pode morrer, minha filha... não morre?”*

Elza vai entrando até finalmente tomar o seu lugar. Cacilda e Elza ficam frente a frente, se confrontando por um tempo ainda. Ao mesmo tempo, a Mulher e a Menina ficam igualmente em posições similares. A luz muda. Num ímpeto, Ziembinski salta da sua cadeira e começa a aplaudir. A Mulher e a Menina saem em lados opostos. Elza se retira, sisuda. Cacilda sente-se plena.

**ZIEMBINSKI:** (baixo, para Nelson) *Você tinha razão, Nelson, esta é a garota! Vou falar com a outra e resolver isso logo. (chamando) Evangelina!*

Evangelina caminha em sua direção, elegantemente.

**ZIEMBINSKI:** *Evangelina, minha querida, devido a algumas... er... exigências dramáticas da peça que estamos encenando, Nelson e eu decidimos que você... er... não será mais a protagonista. Mas não se preocupe: nós arranjaremos um novo um papel pra você imediatamente!*

Longo silêncio. Evangelina fita Cacilda de cima a baixo. Após, lança um olhar fulminante sobre Nelson. Sai em passos firmes. Mudança de luz.

**REPÓRTER:** *Engraçado... não lembro de ter lido que você teve um caso com Cacilda Becker. Muito menos que ela tivesse atuado na primeira versão do “Vestido de Noiva”.*

**NELSON RODRIGUES:** *Não? (ri, para si) Bem, a memória é ou não é uma vigarista? Uma emérita falsificadora de fatos e de figuras, hã? Mas quer saber? Eu não me importo. Afinal de contas, se os fatos estão contra mim, pior para os fatos! Além do mais, neste caso é diferente...*

**REPÓRTER:** *Diferente por quê?*

**NELSON RODRIGUES:** *Porque não sou eu que estou lembrando destas coisas.*

**NELSON RODRIGUES:** *Não? Então quem é?*

**NELSON RODRIGUES:** *Aí vem ela...* (indica com o olhar a Mulher de Véu que se aproxima)

**MULHER DE VÉU:** (novamente para o Repórter) *Assassino! Assassino! Assassino!*

[...]

Mas e as obras que não foram referenciadas? Tanto as que me inspiraram para a recriação em determinadas cenas, quanto aquelas que usei indiretamente, mas não que citei no título? Seria isso uma prática criminosa mais do que uma prática artística? A saber, não, já que pela legislação que garante os direitos autorais sobre qualquer criação intelectual ou artística no Brasil, há um nível mínimo a ser utilizado até ser considerado, de fato, plágio, e esse nível nunca foi atingido em nenhuma das minhas peças, nem sequer nessa na qual havia me disposto, desde o início, a copiar outro autor – ainda que sob a autorização legal dos detentores dos seus direitos.

Mas a questão agora não é apenas confirmar a minha autoria; a questão é aqui é questionar se não fazemos o mesmo no dia a dia em nossas salas de trabalho, laboratórios e escritórios. Segundo o próprio Nelson Rodrigues, a resposta é *SIM, fazemos* – todos nós; talvez na alcova, talvez escondidos da vista de todos, com maior ou menor regularidade, e quase nunca nos confessando depois, mas a resposta inevitável é *SIM, fazemos* (mesmo quando usamos aquela inspirada frase do pobre anônimo sobre a autoria, figura cujo nome se encontra agora perdido nas páginas amareladas do tempo)<sup>31</sup>.

E não somente o próprio Nelson admitiu ter feito tamanha abjeção, como também de lambuja ainda denunciou outro dos grandes nomes das letras brasileiras, como se pode constatar no trecho abaixo, “roubado” de sua biografia:

Daquela vez Drummond deixou passar. Mas, algumas semanas depois, Nelson voltou à carga. Auto-acusou-se de plagiário numa coisa menor e, de raspão, denunciou que Drummond roubara de Victor Hugo a imagem dos “mortos de sobrecasaca” que usara num poema famoso sem citar a fonte - “como quem pula o muro do vizinho para roubar goiabas”, disse Nelson. Drummond achou que era um desaforo. (CASTRO, 1991, p. 361).

Agora vejamos o que nos diz Gabriel Perissé no seu artigo intitulado **O Plágio Criativo**, a respeito sobre essa atitude pouco nobre de copiar a obra alheia sem lhe dar o devido crédito:

---

<sup>31</sup> Além de Perissé e o seu artigo citado nesta página, outro que propõe algo parecido é Stewart Home, que em seu Manifesto Neoísta vai um pouco além e sugere que roubemos e deixemos bem evidente a ação desse roubo para que todo mundo se inspire e roube também.

O conceito de *plágio* é um conceito relativamente novo. Na Idade Média, as “leis da imitação” permitiam e estimulavam a busca de um *exemplum*, de um modelo do passado que servisse de base para fazer algo de novo com o antigo, mesmo que depois todos pudessem perceber ali, na obra realizada, mais o antigo do que o novo. [...]

O medievalista Jacques Le Goff menciona sempre o fato de que, naquela época [...] os professores e artistas usavam as fontes cristãs e greco-latinas com a liberdade de quem realmente podia apropriar-se, sem falsos escrúpulos, do que lhes parecia inspirador.

Não era, portanto, imitação pura e simples, mas *plágio criativo*. No século XII, por exemplo, John of Salisbury ensinava explicitamente aos seus alunos que o segredo da filosofia e do escrever bem estava em ler os grandes mestres do passado e redigir como se os estivessem encarnando num novo contexto histórico.

Mais do que meramente copiar, o escritor prestava uma homenagem ao imitado, dizendo, nas entrelinhas, que só o imitava porque nele encontrara um valor... inimitável. (PERISSÉ, s. d., s. p.)

Dito isso, vejamos as obras presentes em **Os Plagiários**, as quais recriei em cena, algumas delas partindo de matrizes bem evidentes e/ou citando seus respectivos autores, e outras as quais não me dei o trabalho, mas que referenciarei nessa pesquisa:

- ✓ **Um Bonde Chamado Desejo**, de Tennessee Williams – na cena que mostra a chegada de Cacilda no ensaio d’Os Comediantes;
- ✓ **À Saída do Teatro Depois da Representação de Uma Nova Comédia**, de Nikolai Gogol – na cena da conversa entre os espectadores na plateia (com a diferença é que aqui, ao contrário da peça de um ato do escritor russo, os comentários ocorrem antes da apresentação);
- ✓ **Assim É Se lhe Parece**, de Luigi Pirandello – o autor e sua peça (que de fato fora encenada pelo grupo) é referido na cena em que Ziembinski decide abandonar Os Comediantes e partir de volta ao exterior; sua estrutura dramática, no entanto, inspirou a escrita da cena da conversa em tom de fofoca entre os leitores do jornal;
- ✓ **Esperando Godot**, de Samuel Beckett – trecho reproduzido na cena da morte de Cacilda, mas cujo título é apenas citado de passagem numa notícia de jornal, e isso porque a própria notícia (copiada de um periódico da época da morte de Cacilda Becker) continha essa informação;

- ✓ **All That Jazz**, de Bob Fosse e Robert Allen Aurther – na cena em que o plagiário, ao invadir um ensaio para cobrar satisfação do diretor sobre a peça que está sendo encenada, vê seu duplo deitado sobre uma maca de hospital e conversa com ele.

Agora vejamos o outro grupo, das obras inominadas diluídas no conceito geral da dramaturgia. Dessas posso citar três importantíssimas para a criação de **Os Plagiários**:

- ✓ **Adaptação**, roteiro de Charlie Kaufman que foi filmado em 2002 pelo cineasta norte-americano Spike Jonze;
- ✓ **Ano Passado em Marienbad**, roteiro de Alain Robbet Grillet, levado às telas pelo cineasta francês Alain Resnais em 1961;
- ✓ **Sinédoque, NY**, de 2008, com roteiro e direção também de Charlie Kaufman, cuja dinâmica de camadas foi essencial para criação do meu texto (como na cena em que os atores da peça do Plano da Ficção recebem seus papéis para interpretarem os atores do grupo Os Comediantes, que por sua vez irão representar os personagens do **Vestido de Noiva**, criando assim um “salão de espelhos” dramático onde vemos uma persona dentro de uma persona dentro de uma persona dentro de outra persona.

Além dos textos do próprio Nelson, algumas das obras em que me inspirei, ou recriei, ou utilizei falas aqui e ali, ou trechos inteiros, mas que não citei a fonte, temos desde grandes nomes da literatura e da cena mundial até um certo nome menor, perdido a meio caminho do projeto de uma dramaturgia local consistente: Diones Camargo – ou seja, eu mesmo, numa cena que utilizei uma passagem da minha peça de estreia: **Andy/Edie** (2005). Vejamos primeiro o trecho original, retirado dessa peça:

[...]

**ANDY:** *Veja isso, querida e me diga se você já não é uma estrela.*

**EDIE:** *O que é?*

**ANDY:** *Seu último filme... chegou agora há pouco do laboratório. Estava esperando você para vermos juntos.*

Filme no telão. Imagem envelhecida. Edie entra deslumbrante e a imagem vai fechando num close em seu rosto, enquanto ela cantarola uma antiga canção mexicana. Gradualmente a imagem vai desaparecendo, como num filme queimando.

**EDIE:** *Mas... Andy...*

**ANDY:** *(encantado) Sim?*

**EDIE:** *...esta ... esta sou eu?!*

**ANDY:** *É.*

**EDIE:** *E... eu estou morrendo?!*

**ANDY:** *Sim.*

**EDIE:** *Para, Andy! Desliga esta merda!! (ele fica imóvel, olhando para o telão. Ela tenta encontrar algum botão para encerrar a projeção) Tira isto da minha frente! (ela chuta o equipamento) Por que você fez isso?*

**ANDY:** *Querida, você já é conhecida. Seu rosto está estampado nas capas das revistas, todos sabem sobre sua vida. Nada mais natural que as pessoas conheçam sua morte também!*

**EDIE:** *Isso é doentio! Não quero ser famosa assim!*

**ANDY:** *Não há outra maneira possível, Edie. E só assim você será como a Marilyn. A morte é a única que pode transformar uma simples estrela num mito. Você é quem deve saber o que quer ser.*

[...]

Agora vejamos a cópia que fiz do meu próprio texto:

[...]

**DIRETOR:** *Muito bem. Todos a postos... Vamos começar com o que temos!*

Os médicos voltam à cena numa movimentação idêntica à da cena anterior (final do Ato II), porém agora todos em completo silêncio, como num balé cuja música foi suprimida, restando apenas a coreografia. Mudança de luz. Nelson Rodrigues está em pé. O Repórter está ao seu lado, ainda catatônico.

**REPÓRTER:** *Então quer dizer que sou eu quem está naquela maca?*

**NELSON RODRIGUES:** *Exatamente.*

**REPÓRTER:** *E eu... eu estou morrendo?!*

**NELSON RODRIGUES:** *Sim.*

**REPÓRTER:** (após algum tempo, de fora da cena, para os atores no palco) *Parem! Desliguem essa merda! Parem!*

Todos interrompem o que estão fazendo e, surpresos, se viram para o Repórter que invade a cena. Mudança de Luz.

**MULHER:** *O que você está fazendo aqui?!*

**REPÓRTER 2:** *Alguém me escreveu um bilhete dizendo o que vocês estavam fazendo. Eu quis vir pra ter certeza.*

**MULHER:** *Certeza sobre o quê?*

**REPÓRTER 2:** *Que você era realmente capaz de fazer uma coisa dessas comigo.*

**MULHER:** *Eu te avisei! Eu disse que se demorasse demais a gente ia mudar tudo. Mas você não me deu ouvidos.*

**DIRETOR:** *É isso mesmo, rapaz. Nós esperamos pela sua peça por um longo tempo, mas como você nunca mandou nada, decidimos encenar o texto dele mesmo.*

**REPÓRTER 2:** *Dele?!*

**DIRETOR:** *Dele. Nelson Rodrigues.*

**REPÓRTER 2:** *Mas esta peça não é dele!*

**MULHER:** *Vá embora, meu filho.*

**REPÓRTER 2:** *Sou eu quem está morrendo nessa maca, não a Alaíde, portanto este não é o “Vestido de Noiva”!*

**MULHER:** *Mas é quase como se fosse. A estrutura é a mesma. Eu sei que uns vão dizer que é puro plágio, mas eu digo que é... inspiração.*

**REPÓRTER 2:** *Vocês não são Os Comediantes. Os Comediantes montaram o “Vestido de Noiva”, mas vocês não são eles! E você... você não é o Ziembinski!*

**DIRETOR:** *Tudo bem, você também não é nenhum Nelson Rodrigues... (para os atores, que cochicham entre si) Continuem ensaiando!*

Essa condição de me inserir na própria obra que eu escrevo também não deve ser lida como simples arrogância ou pretensão. Senso de oportunidade, talvez, já que o próprio Nelson também se referiu a si mesmo quando escreveu **Anti-Nelson Rodrigues**, peça que Luiz Arthur Nunes definiu da seguinte forma:

*Anti-Nelson Rodrigues*, sem ser uma autobiografia, apresenta, com certeza, uma escrita auto-referente. É um exercício de metalinguagem, em que o dramaturgo

explora, por um lado, seus próprios clichês, e, por outro, ousa subverter as expectativas com mudanças radicais nos seus temas e processos habituais de fabulação. Tudo isso num delicioso jogo de autocomentário e auto-ironia. (NUNES, 2004)

Vejam como eu, em minha tentativa de “imitar” a estratégia de Nelson em **Anti-Nelson Rodrigues**, fiz o mesmo que ele em **Os Plagiários**:

[...]

**REPÓRTER:** *Então é isso mesmo: eu estou mesmo escrevendo uma peça. Mas o que esta tal peça tem a ver com você e com o “Vestido de Noiva”?*

**NELSON RODRIGUES:** *Lembra daquilo que eu estava lhe contando? Do coma, do hospital e todo o resto? Pois então: durante aquele coma eu estava lá, esperando. Aqueles mortos todos à minha volta. E eu verdadeiramente os ouvia. Foi quando de repente eu adquiri uma faísca de consciência. Disse pra todos eles que eu estava no limite – no extremo limite da vida. Então eles me olharam. Então eu disse a eles: “voltei!”. E lá estava eu, de volta ao quarto do hospital.*

De repente, os médicos entram empurrando a maca, numa movimentação caótica parecida com a do final do 1º Ato. Sons de aparelhos de hospital. Entra a Mulher. O Repórter e Nelson Rodrigues ficam novamente a certa distância, observando.

**REPÓRTER:** *O que está acontecendo agora? Por que ela está aqui?*

**MÉDICO:** *Pois não?*

**MULHER:** *Boa noite. Vim saber sobre o tal rapaz que está sendo operado.*

**MÉDICO:** *O escritor?*

**MULHER:** *Sim. Foi atropelado na Glória, perto do Relógio. Só agora é que fiquei sabendo. Qual é o estado dele, doutor?*

**MÉDICO:** *Bem, pra falar a verdade não é nada bom.*

**MULHER:** *Não é bom?! Mas há alguma esperança?*

**MÉDICO:** *Sempre há esperança. Estamos fazendo de tudo pra salvá-lo...*

**REPÓRTER:** *Ei! Eu conheço esse texto...*

**MULHER:** *E ele sofreu muito, doutor?*

**MÉDICO:** *Não. Nada. Chegou em estado de choque. Nem vai sofrer nada.*

**REPÓRTER:** *De quem é esse texto? De quem é esse maldito texto?!*

**MULHER:** *(noutro tom) Estado de choque?!*

**MÉDICO:** *Foi. Isso para o acidentado é uma felicidade. Uma grande coisa. A pessoa fica como se*

*estivesse anestesiada... não sente nada – nada.*

**REPÓRTER:** *Esse texto... é o “Vestido de Noiva”! É o seu texto!*

**NELSON RODRIGUES:** *Exatamente.*

**REPÓRTER:** *Espera! Mas não era um homem atropelado, era uma mulher!*

Nelson Rodrigues faz o clássico sinal de silêncio, com o dedo na frente da boca.

**MÉDICO:** *Permita-me perguntar, mas o que a senhora é do paciente?*

**MULHER:** *Ele é meu noiv... Quer dizer, era! Nós íamos nos casar.*

A luz muda. Os médicos e a Mulher ficam na escuridão. De repente, o mesmo mensageiro da primeira cena entra correndo no espaço e vai diretamente até o Repórter, que está imóvel, perplexo.

**MENSAGEIRO:** *Bom dia! Uma moça deixou isso pro senhor.*

O mensageiro entrega ao repórter um envelope e sai novamente. O Repórter estremece.

**NELSON RODRIGUES:** *Abre. Afinal de contas, se tem uma coisa da qual a gente não pode fugir é do nosso próprio destino.*

[...]

Pra encerrar a análise, gostaria de dizer que esse processo de referenciação de obras, além de ter sido muito utilizada no cinema, parece ser algo bastante comum na criação artística. Na literária, está cada vez mais confirmado, com inúmeros pesquisadores e escritores alegando ser essa uma estratégia comum aos autores iniciantes. Como é o caso de Perissé, no seu já citado artigo:

O plágio criativo é uma imitação inteligente de versos e metáforas, de ideias e frases, de resultados e conclusões de outros autores, e, devo esclarecer, esse processo criativo é utilizadíssimo pelos grandes escritores [...]. (PERISSÉ, s. d., s. p.)

E as perguntas que ficam são essas: como ser autor partindo de um material criativo preexistente? Como ser autor no meio de um processo coletivo? Como ser autor plagiando outro autor? Enfim, como ser autor nos nossos dias? A resposta talvez seja essa: experimentando e aprendendo a cada novo trabalho; expandindo ainda mais a gama de possibilidades processuais e complexificar ainda mais o conceito de autoria, numa busca por uma nova e pulsante definição de criação nessa arte que mescla o individualismo da Literatura e o coletivismo do Teatro, ou seja, uma dramaturgia híbrida.

E como podemos constatar nesse capítulo e no quadro abaixo, a criação de **Os Plagiários** partiu de regras bem definidas que já de saída sufocariam a voz autoral do mais treinado dos inventores com o seu número quase interminável de predefinições. Mas eu, como um dramaturgo referencial que sou, me valho disso e encaro, antes de mais nada, como possibilidade de – ao me diluir no outro – encontrar a minha própria voz autoral a cada novo processo em que me envolvo. E isso, naturalmente, se refletiu aqui, nessa presente pesquisa. Obrigado por me emprestarem seus “ouvidos” até aqui.

**Figura 16** - Tabela comparativa de elementos processuais acrescentados em cada peça ao longo dos anos.

				
<p><b>Andy/Eddie</b> (2005)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Material Preexistente</b> [Biografia]</li> </ul>	<p><b>Último Andar</b> (2006)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Material Preexistente</b> [Peça ZERO]</li> <li>• <b>Pesquisa de Gênero</b> [Ficção Científica]</li> </ul>	<p><b>9 Mentiras Sobre a Verdade</b> (2010)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* <b>Material Preexistente</b> [Filmes]</li> <li>* <b>Pesquisa de Gênero</b> [Monólogo]</li> <li>* <b>Material Criado em Processo</b> [1 atriz]</li> </ul>	<p><b>Hotel Fuck</b> (2010)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* <b>Material Preexistente</b> [Sentença 1 - Num Dia Quente...]</li> <li>* <b>Pesquisa de Gênero</b> [Cinematográfico]</li> <li>* <b>Material Criado em Processo</b> [1 diretor + 7 atores]</li> <li>* <b>Definições Externas</b> [3 episódios]</li> </ul>	<p><b>Os Plagiários</b> (2012)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Material Preexistente</b> [Biografia + Peças Nelson Rodrigues]</li> <li>• <b>Pesquisa de Gênero</b> [Dramático - 4 estilos]</li> <li>• <b>Material Criado em Processo</b> [4 diretores + 24 atores]</li> <li>• <b>Definições Externas</b> [4 espaços distintos]</li> </ul>

## 6 CONCLUSÃO: POR UMA PEDAGOGIA DO DRAMA – o ensino de dramaturgia em sala de aula

Para concluir essa pesquisa, gostaria de fazer algumas considerações sobre a necessidade do ensino de dramaturgia em nossas escolas e sobre o meu próprio trabalho como professor de escrita dramática, projeto o qual venho desenvolvendo há algum tempo, seja em oficinas particulares ou estágios em escolas públicas. Apesar de essa ser uma área cada vez mais valorizada no teatro local, com companhias interessadas em criar seus próprios textos e novos autores surgindo no mercado e até mesmo dentro da universidade – uma paisagem muito diferente da que eu encontrei quando entrei no curso de Teatro, anos atrás –, o ensino de dramaturgia ainda é negligenciado por aqui. Isso é perceptível quando comparamos com a quantidade de professores em estágio de graduação que se dedicam ao ensino de outras áreas do teatro. Talvez isso seja mera preferência pessoal dos futuros professores; talvez seja desinteresse das escolas, que por não conhecerem profissionais com formação adequada, não solicitam aos estagiários e professores que ensinem sobre essa área específica, dando preferência ao já batido programa de ensino de técnicas disso ou daquilo, que saturam cada vez mais o mercado; ou talvez seja fruto da desatenção da universidade, que não incentiva a pesquisa em dramaturgia durante o curso e conseqüentemente não forma pessoas capacitadas a propagá-la depois de graduados. Enfim, seja qual for o motivo, minha intenção como aluno de uma universidade pública, pesquisador autodidata e futuro professor é auxiliar no desenvolvimento e visibilidade dessa área no panorama do teatro local.

Seja como for, as pessoas interessadas em aprender as técnicas de escrita para teatro, acabam relegadas aos cursos especiais das universidades – cursos mais ligados à teoria do que à prática no palco, como a graduação em Letras, por exemplo<sup>32</sup>. Ou, quem sabe ainda, são

---

<sup>32</sup> Quando entrei no curso de Teatro no DAD – Departamento de Arte Dramática da UFRGS, alguns professores – sabendo do meu interesse pela dramaturgia – me inqueriram sobre o porquê de eu estar cursando uma faculdade de teatro ao invés de estar numa faculdade de letras. A isso eu respondia (com o máximo de lucidez que me era possível) que um autor teatral precisa se aprofundar na linguagem do palco e da cena, especificamente. Só assim é possível entender os processos e as soluções que um ator ou um encenador podem proporcionar a um texto dramático, muitas vezes livrando-o de características que são próprias da narrativa em prosa. Aliás, não raras vezes os próprios artistas de teatro reclamam que os textos das peças são “literais demais”, esquecendo-se que quem os escreveu, muitas vezes, são escritores que tiveram formação voltada à literatura de ficção, e não à literatura dramática – e isso talvez porque não encontraram espaço no teatro que os recebessem como possíveis colaboradores. Somente a característica coletiva da produção teatral é que possibilita que um dramaturgo reveja constantemente seu texto a partir da perspectiva não meramente literária, de uma obra feita para ser lida, mas sim de sua eficácia na cena e na boca dos atores, feita para ser ouvida e explorada visualmente pelo encenador. No decorrer dessa quase uma década, tive a sorte de aprimorar meu ouvido e minha visão da escrita dramática a partir dos longos processos em que estive ao lado de artistas de teatro, sendo provocado, estimulado e questionado por eles a respeito da eficácia daquilo que eu vinha produzindo no isolamento criativo.

obrigadas a esperar que dramaturgos desembarquem por aqui no papel de convidados de algum projeto especial e então compartilhem o que sabem a respeito do ofício. Essa última, aliás, foi uma maneira que me auxiliou bastante no aprendizado da dramaturgia: talvez não tão aprofundada e eficiente quanto a que aprendi através de leituras e na prática da escrita, mas ainda assim uma importante ferramenta, que se fez presente através de aconselhamentos simples que às vezes elucidavam um amontoado de dúvidas que se acumulam quando não se tem a assessoria constante de um conhecedor da área.

Nesses nove anos desde que comecei a escrever, participei de oficinas com renomados dramaturgos e professores, tais como Samir Yazbek, Ramóm Griffero, Ivo Bender, Marco Antonio de La Parra, Mário Bortolotto e Eugênio Barba. Cada qual a seu modo, esses homens de teatro me ensinaram um pouco sobre os aspectos práticos do trabalho como dramaturgo e dramaturgista. Ensinações que previam desde uma dramaturgia construída antes na ideia e depois na cena, e também o contrário: textos que podem surgir a partir da cena e só depois serem consolidados na escrita. Além deles, outros dois professores – esses, sim, da universidade – merecem ser lembrados aqui: Sérgio Silva e Flavio Manieri, professores das cadeiras de análise dramática no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Ainda que suas aulas fossem mais voltadas à teoria e não à prática da escrita, eles foram também responsáveis para que o meu interesse pela dramaturgia saísse do âmbito puramente intuitivo e caminhasse em direção a uma sistematização de um olhar objetivo a respeito do texto dramático, a partir de debates sobre a tradição do drama e de teorias que a sustentava ou questionava, expandindo minha percepção sobre as obras estudadas em aula, e com elas o meu conhecimento acerca de técnicas utilizadas pelos respectivos autores.

Mas como esse legado didático (arrecadado dentro e fora da universidade) se manifesta atualmente nas minhas aulas? De muitas maneiras. Nas oficinas que ministro, por exemplo, intituladas *Dramaturgia Líquida*, lido principalmente com as ideias de assimilação de influências culturais e a utilização (explícita ou não) de temáticas e/ou referências literárias, musicais, imagéticas e cinematográficas que permeiam a percepção contemporânea. Conforme escreveu Perissé no seu artigo **O Plágio Criativo**, os diferentes tipos de influências devem ser vistos como importantes mecanismos propulsores na tarefa da escrita autoral:

Estamos, na verdade, falando de administração de influências. E influência é o que *flui* para dentro de nós, e de nossa fala, e de nossos textos. Administrar bem as influências exige três atitudes: aceitar as influências inevitáveis, provocar novas influências e selecionar influências especiais. (PERISSÉ, s. d., s. p.)

Através de exercícios específicos, incentivo também a exacerbação dos aspectos e experiências pessoais na escrita e sua posterior transposição para a cena (o que na literatura já foi chamado por Serge Doubrovsky de *autoficção*, eu chamo de “dramatização do EU” – ou ainda, *autodrama*<sup>33</sup>). Mas talvez porque os alunos das oficinas são, em sua maioria, adultos, essa transposição precisa ser abordada de maneira sutil, pois na ânsia de escreverem algo que creem passível de ser avaliado por outros, eles costumam se fechar e se esconder atrás de uma máscara ficcional muito resistente – a tal “desculpa ideal”, que muitos creem ser o cerne da ficção. E assim, com medo do julgamento a que eles próprios (inconscientemente almejam), alguns destes alunos das turmas das oficinas se escondem atrás da máscara da ficção para não se verem obrigados a revelar detalhes pessoais. Mas sem se darem conta, com o passar do tempo, acabam perdendo o interesse pela escrita ao perceberem, lá pelas tantas, que o que construíram até ali é, no fundo, uma mentira, um fingimento forjado para o olhar do outro, e não fruto de uma voz verdadeiramente autoral (no sentido de uma visão pessoal sobre o mundo em que estão inseridos).

Então, para impedir que os alunos fiquem “aprisionados” em cobranças exageradas a respeito de si próprios ou da produção de um material original, tento alertá-los para a infinidade de pesquisadores e grandes escritores que veem na assimilação de influências um dos grandes mecanismos propulsores de uma futura escrita autoral, tal como argumentou o escritor Neil Gaiman em sua palestra para os alunos formandos da *University of The Arts*, na Filadélfia, EUA:

O impulso inicial é copiar. E isso não é uma coisa ruim. A maioria de nós só descobre nossas próprias vozes depois de termos soado como um monte de outras pessoas. Mas uma coisa que você tem que ninguém mais tem é você. Sua voz, sua mente, sua estória, sua visão. Então escreva e desenhe e construa e toque e dance e viva como só você pode viver.

No momento em que você sentir que, possibilidade, você está andando na rua nu, expondo muito de seu coração e de sua mente e do que existe em seu interior, mostrando demais de si mesmo. Esse é o momento em que você pode estar começando a acertar. (GAIMAN, 2012, s. p.)

Para arrematar, encorajo a cópia despudorada de mitos e outros autores, compartilhando com eles as sábias palavras do escritor russo Maximo Gorki, que – ao

---

<sup>33</sup> Não me detive, no decorrer dessa pesquisa, nas minhas peças (ou trechos destas) que foram criadas a partir desse conceito por considerar esse um tópico muito autorreferencial e cujo procedimento interessará mais nas próximas etapas, quando os demais processos de criação forem exaustivamente detalhados e esse passar a ser visto não como manifestação de vaidade, mas sim como dispositivo possível na escrita.

discorrer sobre a fase de seu aprendizado na criação literária – relatou:

O *Fausto*, de Goethe, é um dos mais belos produtos da criação artística, do princípio ao fim um produto da imaginação, uma ficção cerebral, a encarnação de pensamentos em imagens. Li *Fausto* quando tinha vinte anos, e mais tarde soube que duzentos anos antes do alemão Goethe um inglês, Christopher Marlowe, havia escrito também sobre Fausto; que *Pan Twardoski*, um romance polonês, era uma espécie de Fausto; e que também o era *O buscador da felicidade*, do francês Paul de Musset. Descobri igualmente que a fonte de todos os livros sobre Fausto era um relato medieval popular sobre um homem que vendeu sua alma ao diabo porque queria conseguir a felicidade pessoal e o domínio sobre os homens e as forças da natureza. Esse relato, por sua vez, tinha nascido da observação da vida e da obra dos alquimistas, que se esforçavam por fabricar ouro e por produzir um elixir da imortalidade. (GORKI, 1998, p. 46-47)<sup>34</sup>.

Já nas turmas de ensino fundamental e médio normalmente isso não é necessário, pois nelas o prazer pela realização está acima da pretensão pela aceitação final. E ainda que esta última exista, é a primeira que fica em suas memórias, findada a experiência em sala de aula. Assim, fica mais fácil retomar o trabalho logo adiante, sem grandes traumas de pretensos autores geniais que não encontraram as suas vozes. Por isso, nas escolas, com grupos de jovens e adolescentes, eu procuro antes desenvolver com meus alunos o tema da Dramaturgia sob algumas noções que considero importantes na escrita dramática, para só então sugerir a assimilação de autores/histórias/experiências pessoais nos textos. São eles: *Imaginação Criativa e Conflito*. Existem outros, é claro, mas esses são os mais importantes para o entendimento da escrita dramática em turmas que ainda tiveram pouco contato com a linguagem teatral.

## 6.1 IMAGINAÇÃO

Essa primeira noção visa o trabalho ativo da imaginação e baseia-se em prerrogativas de inúmeros autores da literatura (dramática ou não), que afirmam que o universo da escrita nasce primeiro de uma construção imagética mental para só depois ser registrada num espaço receptor, seja este uma folha em branco ou um palco vazio. Este trabalho, além de ser a

---

<sup>34</sup> E, quando quero ser ainda mais incisivo, relembro o que ocorreu com o escritor gaúcho Moacyr Scliar, que teve sua novela **Max e os Felinos** (1981) assumidamente “plagiada” pelo canadense Yan Martel no livro **A Vida de Pi** (*Life of Pi*, 2001), o qual acabando não somente recebendo o Booker Prize em 2002, mas cuja adaptação para o cinema, dirigida pelo cineasta Ang Lee, se consagrou vencedora de quatro Oscars.

gênese da criação, também proporciona a consequente desinibição da criatividade através do aprimoramento de uma narrativa ou de uma coleção de imagens que se vinculam (ou não) entre si. Entre os autores que sustentam essa teoria, um dos mais incisivos sobre a importância da imaginação é o escritor cubano naturalizado italiano Italo Calvino, que em sua série de conferências intitulada **Seis Propostas para o Próximo Milênio**, dedicou um capítulo somente para debater sobre a imaginação e seus processos distintos através da tradição literária. Segundo ele,

o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva. (CALVINO, 1990, p. 99).

Ainda sobre este tema, Calvino nos chama atenção para

[...] dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à imagem verbal. O primeiro processo é o que acontece normalmente na leitura: lemos, por exemplo, uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. (CALVINO, *Idem*).

Na mesma página, o autor descreve o segundo processo citado (que ele chama de uma espécie de “cinema mental”), da seguinte forma:

Todo filme é, pois, o resultado de uma porção de etapas imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o ‘cinema mental’ da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências [...] Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, *Idem*).

Assim, através dessa teoria, proponho exercícios onde o “cinema mental” de cada aluno possa ser colocado em atividade consciente, com propostas que visam a narração verbal dos participantes (função que mais tarde acaba servindo também à outra noção trabalhada: a diferença entre o épico e o dramático no teatro; o narrador e o personagem presente no centro do conflito). Ao embarcar numa jornada a partir de um determinado local ou situação ficcionais que devem ser visualizados através da imaginação, o aluno vivência e narra a própria experiência do qual é autor/ator – pode ser atravessar um terreno hostil, repleto de perigos ou seres mitológicos; pode ser enfrentar obstáculos e encontrar animais e outras

belezas pelo caminho, etc. A essa “jornada do herói” – bem ao estilo da descrita pelo professor, pesquisador e escritor Joseph Campbell em livros como **O Herói de Mil Faces** e **O Poder do Mito** – vão sendo acrescentados aos poucos por mim alguns detalhes de modo a orientá-los e deixar que a imaginação faça o resto. Em minhas aulas, esse exercício serve como o equivalente ao aquecimento e alongamento de partes do corpo, deixando a imaginação viva para a atividade da escrita que virá a seguir.

E assim, com foco no despertar da imaginação de cada aluno, a jornada que começa por uma estrada deserta, com o sujeito/protagonista caminhando através dela sem muitos obstáculos visíveis, vai sendo enriquecida por elementos que aos poucos – junto aos outros evocados pela turma em seus respectivos trabalhos de imaginação visiva e compartilhados verbalmente com os colegas do grupo – vão se tornando mais e mais complexos, até tornar a ação da imaginação uma ação forte e engajada. Depois de bem desenvolvida essa parte, me valho de exercícios igualmente imprescindíveis, porém especificamente no campo da interpretação: Constantin Stanislavki e uma de suas discípulas, a professora e atriz norte-americana Stella Adler. Do mestre russo, utilizo algumas premissas que podem ser resgatadas do capítulo IV (“Imaginação”) do seu livro **A Preparação do Ator**, que descreve o desenvolvimento de estudantes de atuação no processo de construção de imagens vivas que sirvam aos seus objetivos no palco; da discípula, o seu manual para atores **Técnica da Representação Teatral**, mais especificamente os exercícios do capítulo 3 (“Imaginação”).

## 6.2 CONFLITO

Outro objetivo fundamental em minhas aulas é esclarecer para os alunos a ideia de *Conflito*, talvez a peça mais importante do teatro dramático. Para isto, parto da definição de George W. F. Hegel atualizada por Renata Pallotini em seu livro **Introdução à Dramaturgia**, que diz que conflito é o confronto entre duas vontades (PALLOTINI, 1988). Para desenvolver este preceito, trabalho com alguns exercícios que contrapõem vontades extremas. Um jogo clássico como o do Detetive, por exemplo, pode servir para ilustrar, em forma de ação, essa mesma ideia. Acompanhado a esses jogos aparentemente sem vínculo com a escrita dramática, apresento textos de autores que discorreram sobre a construção da dramaturgia, entre eles Peter Szondi, Lajos Egri, Robert McKee, David Ball, Constantin Stanislavski e David Mamet. Com eles, busco esclarecer aos alunos o que é, de fato, *conflito*. Dois dos exemplos que mais uso são esses: o primeiro, do professor, dramaturgo, roteirista e diretor húngaro Lajos Egri, que define conflito da seguinte forma:

O homem das cavernas matou. Matar é uma ação, mas por trás disso há um homem que vive sob condições que o forçam a matar: por comida, autodefesa, ou glória. Matar, embora ‘ação’, é somente o resultado de fatores importantes. Não há ação embaixo do sol que se origine e se finalize em si mesma. Tudo resulta de alguma outra coisa; *ação não pode surgir por si só*. (EGRI, 1942, p. 125 – tradução nossa)

E Continua, mais adiante:

Quando o nosso ancestral das cavernas saiu em busca de comida, ele lutou com um inimigo tangível: uma enorme fera que representava comida – um conflito. Ele colocou sua vida numa balança e a batalha foi mortal. Este foi o crescendo do conflito: conflito, crise, conclusão.  
Um jogo de futebol representa conflito. Os times são equilibrados – dois grupos fortes se confrontando. Mas uma vez que vencer é o objetivo, a batalha será amarga e a vitória terá que ser duramente conquistada<sup>35</sup>. (*Idem*, p. 131 e 132 – tradução nossa).

O segundo, o do dramaturgo, roteirista e cineasta, o norte-americano David Mamet, que em seu texto intitulado *A Partida Perfeita*, expõe mais detalhadamente o mecanismo de equilíbrio entre as forças opostas:

O que desejamos numa partida perfeita?  
Desejamos que o nosso time entre em campo e surre os adversários desde o primeiro momento, emplacando uma goleada até o apito final?  
Não. Desejamos uma partida arduamente disputada, que contenha muitas reviravoltas satisfatórias, mas que também possa ser vista, em retrospecto, como tendendo sempre para uma conclusão inevitável e satisfatória. (MAMET, 2001, pag. 15-16).

E depois de uma breve, mas lúcida análise da tal “partida perfeita” – sempre vinculando-a ao que de melhor o drama, enquanto tensão e confronto de pontos de vista, pode oferecer, o autor conclui:

Com essa concepção vemos que não apenas a partida recapitula o drama, mas cada ato da partida (a ‘partida perfeita’, observem) recapitula a partida (seguindo o paradigma: ‘sim! Não! Mas esperem...!’), assim como cada ato da peça recapitula o todo. A partida, portanto, talvez seja o modelo da teoria de Montagem de Eisenstein: a ideia de um **Plano A** é sintetizada com a ideia de um **Plano B** para nos dar uma terceira ideia, terceira ideia essa que é o alicerce irredutível sobre o qual a peça será

---

<sup>35</sup> No original, “The cave man killed. Killing is an action, but behind it there is a man who lives under conditions which forces him to kill: for food, self-defense, or glory. Killing, although an ‘action’, is only the result of important factors. There is no action under the sun which is the origin and the result in one. Everything results from something else; *action cannot come of itself* [...] When our cave ancestor went after food, he fought with a tangible enemy: a huge beast which meant food – a conflict. He threw his life into the balance, and the fight was to the death. This was rising conflict: conflict, crisis, conclusion. A football game represents conflict. The teams are evenly matched – two strong groups face each other. But since victory is the goal, the fight will be bitter and hard won.”

construída. (MAMET, 2001, 15-16).

E novamente aqui o sistema dialético de Hegel é referido. Um pensamento que serve tanto à análise de processos históricos-sociais, como também aos estudos de dramaturgia devido à força e lucidez com que representa a evolução do conflito enraizado no texto dialogado rumo a uma síntese (exatamente como na Montagem de Eisenstein citada por Mamet), conforme podemos perceber nesse trecho escrito por pelo húngaro Peter Szondi, que ao analisar as raízes primárias e ancestrais daquilo que conhecemos como dramático, afirmou que o homem

[...] só entrava no drama como ser que existe **com** outros. [...] Toda gama temática do drama se desenvolvia nesse esfera do ‘entre’. [...] tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma e, no entanto, uma dialética livre, pronta a ser determinada de novo a cada momento. (SZONDI, 2001, pag. 23 e 24).

Aliás, não à toa, em minhas aulas para jovens eu uso a contação de peças clássicas como forma de ilustrar as potências desse confronto de vontades, às vezes incentivando os “atores” a improvisarem as cenas narradas de modo a ativarem o trabalho corporal na cena. Normalmente me valho da tragédia do príncipe da Dinamarca, **Hamlet**, de William Shakespeare, um texto que a maioria de alunos de escolas públicas desconhece, mas que – devido à sua trama repleta de intrigas, amores, traições e assassinatos – causa enorme impacto no imaginário desses jovens e os captura a atenção, a fim de absorver as doses necessárias de adrenalina que a obra ainda hoje desperta em quem a assiste ou ouve. Através dessas “contações” de peças em sala de aula – uma característica que cada vez mais venho consolidando em meu trabalho como professor de dramaturgia – busco despertar não apenas o interesse dos alunos pela escrita, pela arte dramática e pelo teatro, mas também abrir espaço para falar sobre o nome de um dos grandes dramaturgos ocidentais e sobre a história do teatro em si. Além disso, essas contações servem ao objetivo de questionar e apresentar alternativas de ação, narrativa e estrutura, além de possibilitar a elucidação de problemas práticos da dramaturgia que podem vir a ser usados como exemplo nos momentos em que os próprios alunos estiverem em processo de criação escrita ou de improvisação na cena.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu

sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo. Se não, a aventura o aguarda na densa floresta à sua frente. (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 42).

Antes de concluir, me parece necessário dedicar algumas linhas para explicar – e até certo ponto defender – essa análise didática aparentemente evasiva que por vezes percorreu este projeto: por se tratarem de constatações de natureza distantes da prática que é tradicional no teatro (normalmente centrada na experiência do ator na cena, ou da manipulação de elementos visuais pelo encenador) e se aproximarem mais às abstrações temáticas da literatura, cerquei-me de autores que pudessem dar sustentação teórica à minha pesquisa, já que – conforme exposto anteriormente – o embasamento sobre a prática da Dramaturgia é, infelizmente, ainda um tanto raro em nosso meio acadêmico. Por isso a importância de mexer no baú da minha própria experiência como dramaturgo para daí então poder encontrar exemplos que servissem como material para futuras pesquisas em torno do assunto, às quais, espero, se tornem cada vez mais comuns nas nossas universidades e escolas.

Essas leituras (que sempre me guiaram na escrita para teatro e fizeram o papel que em outras artes é dado aos mestres ou especialistas) e suas devidas transposições levadas às minhas aulas de dramaturgia, são acompanhadas de alguns exercícios aprendidos aqui e ali, nas oficinas que já frequentei como aluno. Ao acompanhar e observar a prática dos autores anteriormente citados (Griffero, Yasbek, Bender, Bortolotto e De La Parra), percebi que as suas aulas também são – tais como as minhas – muito mais construções pedagógicas intuitivas do que de fato um aprofundado catálogo científico de exercícios e propostas para a escrita. São, isso sim, saberes que diferem dos demais por serem arenosos e preverem inúmeras possibilidades de variações, conforme a tradição dramática vai sendo expandida. Tais como aquelas do trabalho prático, aqui também as árvores da didática são tão variadas quanto as outras, formando em torno de nós uma densa floresta que merece ser explorada cada vez mais.

Aliás, talvez essa falta de exercícios práticos seja reflexo – também nas aulas desses mestres – da ênfase na análise do registro material, ou seja, aquilo que foi efetivamente anotado e pode ser lido e avaliado posteriormente de modo consciente. E apesar de alguns pesquisadores, tais como Robert McKee, contestarem o tipo de metodologia que simplifica o ato da escrita à mera expressão diletante do ser, creditando ao gênio e à intuição do autor toda sua técnica, em aulas de dramaturgia ou escrita em várias partes do mundo<sup>36</sup>, às vezes ainda pesa aquela velha máxima que impera entre nós, escritores, de que não se pode ensinar

---

<sup>36</sup> E isto o professor norte-americano também afirma em seu livro. (MCKEE, 2006, *passim*).

alguém a escrever, apenas ajudá-lo a selecionar o material mais apropriado e expô-lo da melhor maneira possível, em termos estruturais e expressivos. Essa ideia (por vezes também sábia) de estar ali não para “cobrar” um “resultado”, mas para incentivar os alunos a vivenciarem as coisas da maneira mais intensa possível e só depois escrever sobre elas talvez seja, no fim, consequência do amadorismo. Ou talvez seja como escreveu a poeta Cecília Meireles “(...) a parte formal da arte acaba sempre por se realizar quando atrás dela há uma imposição total de vida transbordante”<sup>37</sup>. Essas são as dúvidas que me ficam: se não podemos cobrar dos outros aquilo que lhes é subjetivo (a “inspiração” para escrever), podemos ao menos cobrar o que é objetivo – ou seja, a escrita em si. Depois disso, devemos avaliar esta escrita a partir de critérios também objetivos – ou seja, suas características formais. Mas, e a relação desse texto com a subjetividade do autor – o disparador do desejo de escrever? Isso não torna o texto escrito, por consequência, uma subjetividade insondável, que só pode ser analisada através do longo processo que o gerou?

Não tenho certeza de nada disso, mas nesse momento me ocorrem dois ensinamentos colhidos de autores cujas pequenas pérolas venho tomando emprestadas ao longo desses anos, e que podem servir como farol para esse oceano de dúvidas em que me encontro, às vezes, submerso:

Um escritor pode criar tão brilhantes retratos de pessoas típicas somente se possui bem desenvolvidos os poderes de observação, a capacidade para encontrar semelhanças e descobrir diferenças, e se está disposto a aprender, aprender, aprender. Quando não há um conhecimento exato, empregam-se conjecturas, e de cada dez conjecturas, nove são errôneas. (GORKI, 1998, p. 49).

E essa pequena fábula descrita por Mckee, que foi lhe contada pelo próprio pai...

Acima do chão da floresta uma centopeia passeava sobre o galho de uma árvore, com suas cem pernas, caminhando em seu passo lento e fácil. Do topo da árvore, pássaros cantores observavam, fascinados pela sincronia de seus passos. “É um talento incrível”, gorjeavam os pássaros. Você tem tantos membros que não conseguimos contá-los. Como você faz isso?” E pela primeira vez em sua vida, a centopeia pensou a respeito. “Sim”, ela pensou, “como eu **faço** isso?” Quando ela olhou para trás, suas pernas eriçadas trombaram umas com as outras, e se entrelaçaram como heras trepadeiras. Os pássaros riram da centopeia, em pânico, confusa, revirando-se, enovelando-se e caindo no chão.

[...]

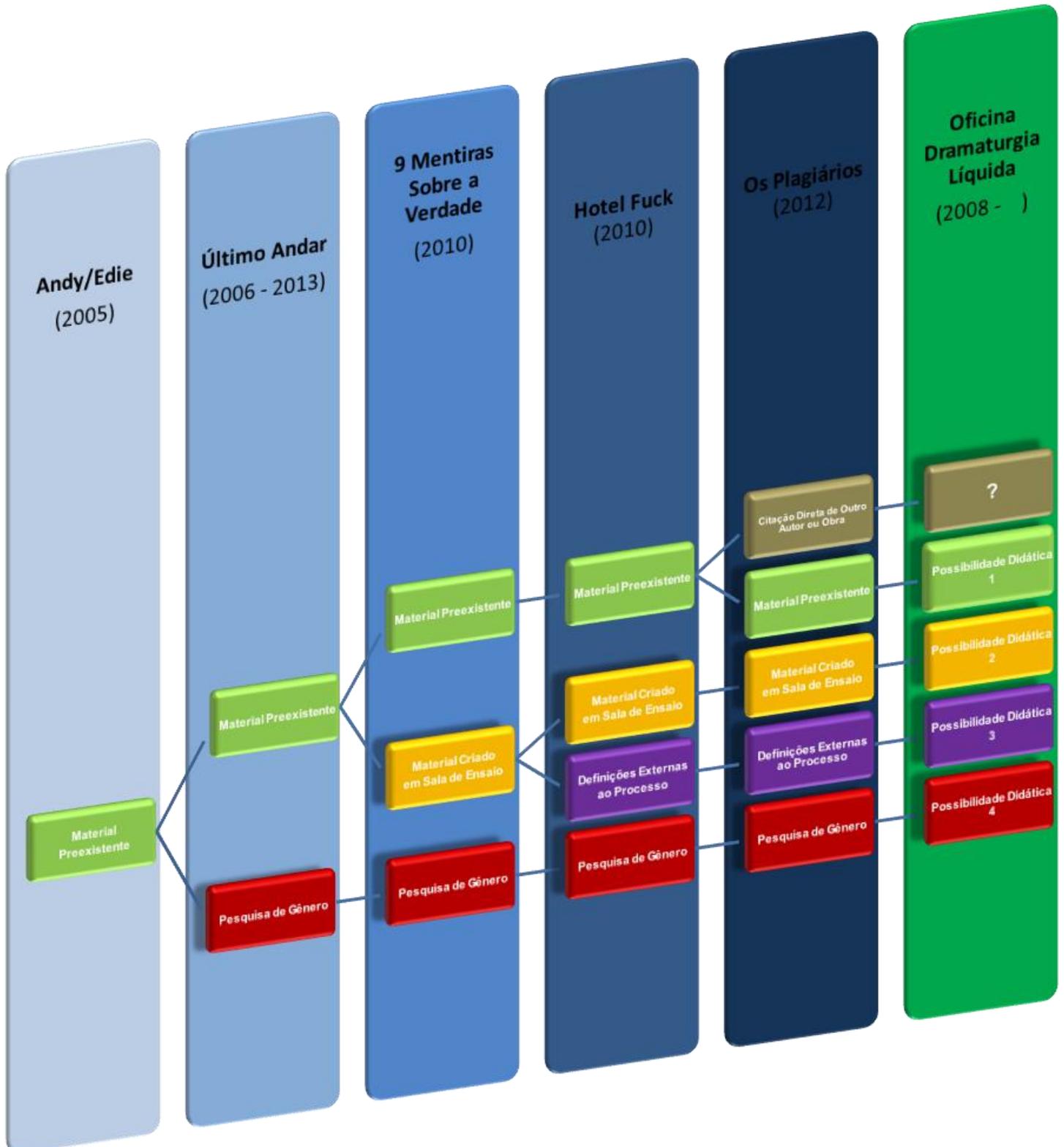
---

<sup>37</sup> No prefácio da 1ª edição de *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke, publicada no Brasil em 1953.

No chão da floresta, ao perceber que apenas o seu orgulho estava ferido, lentamente, cuidadosamente, perna a perna, se desenovelou. Com paciência e trabalho duro ela estudou, flexionou, e testou seus anexos, até estar apta para se levantar e caminhar. O que antes era instinto, virou conhecimento. (MCKEE, 2006, p. 389).

Aos poucos, a minha pesquisa pessoal unida à prática da escrita teatral foi dando forma à minha oficina, a qual – ironicamente – está se tornando aos poucos um objeto em si, servindo, ela própria, às minhas peças como uma espécie de registro paralelo a todos os processos. Por isso minha decisão em voltar aos meus textos e analisá-los cuidadosamente nesse projeto. Não por pretensão ou arrogância, mas porque é a forma mais segura de testar e reavaliar tudo o que aprendi em dramaturgia através dos anos, de uma maneira quase totalmente intuitiva, mas só agora conseguindo “desenovelar perna por perna” na tentativa de coordenar o passo daqui em diante. Pois é nas minhas peças – tal qual um espelho – que percebo um mapa comum submergindo de seus processos particulares, colocando em evidência uma pedagogia que busca na multiplicidade de influências, o estímulo central para a criação – o que proporciona, por sua confluência de fatores por vezes conflitantes, o tipo de “originalidade” multifacetada que poderá, quem sabe (e por qual sorte), interessar ao público contemporâneo. Ou seja, inúmeras possibilidades de criação visando possibilidades de leituras variadas, tantas quantas existem nesse mundo. Todas vindas da mesma árvore de autoria, e tantas quanto são as patas da pequena centopeia que por ela segue, sempre, sempre, incansavelmente.

**Figura 17** - tabela comparativa de elementos processuais acrescentados em cada peça ao longo dos anos e suas respectivas transposições à didática em sala de aula e em minha oficina de dramaturgia.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Marcelo. **Hotel Fuck: delírio pulp**. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://marceloadams.blogspot.com.br/2011/05/hotel-fuck-delirio-pulp.html>>. Acesso em 12 out. 2013. 16:17:18.
- ADLER, Stella. **Técnica da Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. Cap. 3, p. 36 a 48.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALL, David. **Para Trás e Para Frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória: o significado dos exercícios na dramaturgia. In: **Revista do LUME** - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, n. 1, out. 1998.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOCKRIS, Victor. **Andy Warhol: a biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva. 1990.
- CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. 3. ed. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Diones R. R.. Andy/Edie. In: **Prêmio Funarte de Dramaturgia, 2005: Região Sul**. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. p. 69 a 120.
- CAMARGO, Diones. **O Efeito do Tempo na Criação de uma Peça**. 2013. Disponível em: <<http://dionescamargo.blogspot.com.br/2013/08/o-efeito-do-tempo-na-criacao-de-uma-peca.html>>. Acesso em 11 set. 2013, 11:09:01.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill D. **O poder do Mito**. 5ª reimp. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA, Walnei. **Teatro Sul Fúrico**. Porto Alegre, dez. 2012, p. 7. Disponível em: <[http://issuu.com/jornaldeartes/docs/jornal\\_de\\_arte\\_dezembro](http://issuu.com/jornaldeartes/docs/jornal_de_arte_dezembro)>. Acesso em: 15 jul. 2013. 23:11:02.
- DANCYNGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- EGRI, Lajos. **The Art of Dramatic Writing: its basis in the creative interpretation of human motives**. New York: Touchstone Book - Simon & Schuster Publishers, 1946.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GARDINIER, Ruy. **Psicose (Psycho), de Gus Van Sant (EUA, 1998)** s. d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/psicose.html>>. Acesso em 05 nov. 2013. 23:11:14.
- GAIMAN, Neil. **O Discurso de Neil Gaiman**. Tradução por Yuri Motta. Filadélfia, EUA, 2012. Disponível em: <<http://www.deldebbio.com.br/2012/05/26/discurso-de-neil-gaiman/>>. Acesso em 10 dez. 2013. 11:23:14.
- GIBSON, William. **Confissões de um Plagiador**. Tradução por Marcelo De Franceschi. 2010. Disponível em: <<http://baixacultura.org/2010/06/21/confissoes-de-um-plagiador-por-william-gibson/>>. Acesso em 14 out. 2013, 22:20:18.
- GILBERT, Elizabeth. **Elizabeth Gilbert em: alimentando a criatividade**. Tradução de DIP, Paula; Revisão de

HAIBARA, Belucio. California, EUA: TED – Ideas Worth Spreading, 2009. Talks. Disponível em: <[http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/elizabeth\\_gilbert\\_on\\_genius.html](http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/elizabeth_gilbert_on_genius.html)> Acesso em 23 nov. 2013, 15:22:04.

GORKI, Maximo. **Como Aprender a Escrever**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

HOME, Stewart. **Stewart Home e o Festival do Plágio (II)**. Tradução por Reuben da Cunha Rocha, s. d. Disponível em: <<http://baixacultura.org/2009/04/11/stewart-home-e-o-festival-do-plagio-ii/>>. Acesso em 11 nov. 2013. 15:15:15

HONNEF, Klaus. **Pop Art**. Colônia, Alemanha: Taschen / Paisagem, 2004.

FERREIRA, Taís. **Enfoque 1: História do Teatro**. Pelotas: Slideshare. 2011. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/plateroeu/resumo-historia-do-teatro>>. Acesso em: 20 nov. 2013, 04:48:02.

MAMET, David. **Três Usos da Faca: sobre a natureza e a finalidade do drama** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. 2ª reimp. Curitiba: Arte&Letra, 2006.

METZ, Anahy. **ANDY/EDIE**. Porto Alegre: Revista Virtual The Freakium, 2006. Disponível em: <[http://www.freakium.com/edicao9\\_andyedie.htm](http://www.freakium.com/edicao9_andyedie.htm)>. Acesso em: 17 de jul. 2013.

NUNES, Luiz Arthur. **O Melodrama no Teatro de Nelson Rodrigues**. s. d. Disponível em: <[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03\\_02.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_02.php)>. Acesso em: 15 dez. 2013, 22:39:41.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: **Teatro Completo** V.1. 2.ed. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

PALINHOS, Jorge. Prefácio. In: **O Inventar de uma Dramaturgia**. Portugal: Núa, 2012.

PERISSÉ, Gabriel. **O Conceito de Plágio Criativo**. s. d.. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/videtur18/gabriel.htm>>. Acesso em: 05 out. 16:29:13.

REWALD, Rubens. **Caos/Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MEIRELES, Cecília. Introdução. In: RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta e A Canção de Amor e Morte do Porta-estandarte Cristóvão Rilke**. 2. ed. rev. 7ª reimp. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2001.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. In: **Teatro Completo** V.1. 2.ed. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. 2. ed. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Cap. 4, p. 85 a 104.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TARANTINO, Quentin. **Bastardos Inglórios**. Barueri, SP: Manole, 2009.

WARHOL, Andy. **A Filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Imagem da página imediatamente subsequente ao mapa estrutural de cenas

\* ateliê não. Tullio  
 a sair para casa antes  
 ambiente que volta

Hotel Fuck - Ensaio de  
 30/04/10  
 Depoim Dele no meio

1º Temporal - Homem e Mulher num quarto,  
 ela é cerrada por outro Homem que entra  
 Departamento dela.

1º encontro Tu não pode fumar aqui  
 Não é importa

depois "Eu já disse que não pode fumar aqui!"

// Tu quer saber ~~porque~~ eu pareço que eu  
 nunca fui contigo o que eu faço com  
 elas? Porque eu não importaria de perder.  
 Por isso eu nunca te matei, porque eu preciso  
 de Ti viva pra poder ~~me~~ lembrar ~~que~~  
 eu não sou aquilo que os outros dizem  
 que eu sou.

