



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

GABRIELA POESTER

Moscas:
o processo de criação teatral como laboratório de relações

Porto Alegre,
2017

GABRIELA POESTER

Moscas:

o processo de criação teatral como laboratório de relações

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como exigência parcial e obrigatória, ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título em Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.
ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Silvia Patrícia Fagundes .

Porto Alegre,
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso “*Moscas: o processo de criação teatral como laboratório de relações*” elaborado por Gabriela de Oliveira Poester Nunes, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dra. Silvia Patrícia Fagundes

Prof. Dr. João Carlos Machado

Prof. Dr. Mesac Roberto Silveira Jr.

RESUMO

Este trabalho procura investigar e refletir acerca do processo de construção do espetáculo teatral Moscas, através da perspectiva do convívio e das relações entre elenco, direção e espectador como potência de criação e para a encenação em si. Explorando, assim, as características próprias do convívio social analisadas enquanto metodologia de criação e que evidenciam a teatralidade contida na própria vida em comunidade. O presente trabalho aborda temas como memória, afeto, caos, instabilidade, estratégias de interação e procedimentos de criação a partir do olhar da direção.

Palavras-chave: Teatro, Processo de criação, Direção teatral, Convívio, Moscas.

ABSTRACT

The present work is a reflection about the creational process of the theatre play *Moscas*, final performance of Gabriela Poester as a Theatre Director student on the Federal University of Rio Grande do Sul. The main tool that based the conception and rehearsal methods was the relation between the group itself and, later on, together with the audience. The performance was a fragmented collage of typical social rites representing our time and the society we live in. *Moscas* celebrates the teatrality within „being together“, yet criticizes the superficiality of relations, appearances and consummation. The following text is written through the director's perspective and looks over other themes that were found during the creation, such as the context, affection and memory, chaos and instability, strategies to interact with the spectator and creation procedures.

Keywords: Theatre. Creation process. Theatre direction. Convivial. *Moscas*.

AGRADECIMENTOS

Patrícia fez milagre, encaminhou uma desorientada. Dona Zó disse para acreditar no desconhecido. Mãe mostrou o que é amor incondicional. Moscas aproximou seis companheiras: Naomi, Flávia, Jesline, Isadora, Cláudia, Thaís e eu. Caminhamos juntas de olhos vendados. Ganhei uma manga do quintal de Dona Cacilda. Beth me adotou quando morei longe. Segurei na mão de Joana quando pulamos juntas de uma montanha desconhecida. Gina também pegou na mão, me ensinou o que é ser atriz. Enquanto, Ana pegou na outra e provocou o desejo da direção. Sandra e Vika me ensinam a lembrar. Graça e Carlota me mostraram a profundidade do fazer. Cely me pôs a desenhar. O olhar de Irene revelou o infinito. O banco de trás da bicicleta de Marianne. A energia de Andrea. O olhar afetuoso de Pia. O abraço apertado depois da benção da xamã. As aventuras extraordinárias com Helle. Meredith e a simplicidade da grandiosidade. Nini fez com que eu voltasse a acreditar.

Todas mulheres. Nos encontramos, algumas mais vezes e outras nem tanto. Todas elas me demonstraram a grandeza do afeto sem pedir nada em troca. Precisei de empurrões para estar aqui e foram elas que me impulsionaram. Todas mulheres, me inspiram e me fazem compreender um pouco da amplitude e complexidade de existir. Obrigada.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Exercícios da primeira fase de ensaios.....	15
FIGURA 2 - Exercícios da primeira etapa de ensaios.....	16
FIGURA 3 - "XII Congresso de especialistas em especialidades [...]".....	17
FIGURA 4 - "Aniversariantes do mês na firma"	18
FIGURA 5 - "Festa de natal em família"	18
FIGURA 6 - "Leilão V.I.P. de Artes".....	18
FIGURA 7 - "Bingo Semanal do Asilo Padre Amigo".....	19
FIGURA 8 - "Parto Coletivo".....	19
FIGURA 9 - "Casamento cigano".....	19
FIGURA 10 - "Curso de boas maneiras para debutantes".....	20
FIGURA 11 - "Funeral de um magnata"	20
FIGURA 12 - Apresentação de TCC para banca".....	20
FIGURA 13 - "João Gabriel OM e Diogo Verardi em Estágio I".....	29
FIGURA 14 - "Parto Coletivo b".....	36
FIGURA 15 - "Parto Coletivo c".....	36
FIGURA 16 - "Cena do hospital".....	41
FIGURA 17 - "Dr. Palestra na cena do hospital.".....	42
FIGURA 18 - "Cena do hospital b".....	43
FIGURA 19 - "Espectadora com Marlene, personagem de Isadora Pillar".....	44
FIGURA 20 - "Detalhe cena hospital".....	47
FIGURA 21 - Espectadores jogando Speed Dating	48
FIGURA 22 - Flavia Reckziegel como Dinorá na cena "Auge".....	49
FIGURA 23 - Espectador junto a Eriam S.como Lola na cena "Auge".....	49
FIGURA 24 - Thaís Andrade [...] e João G. OM como Jayjay na cena "Auge".....	50
FIGURA 25 - Espectadores na cena "Auge".....	59
FIGURA 26 - Anabela brincando depois da apresentação.....	61
FIGURA 27 - Foto analógica tirada e colorida digitalmente [...]	66

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1 – O ovo ou a Galinha?	14
Parte I – O convívio como potência da criação	14
Parte II – O <i>entre</i> das relações	24
Capítulo 2 – E se?	28
Parte I: A direção como agente relacional da experiência cênica.....	28
Parte II: Procedimentos de direção	34
Capítulo 3 – O que você almoçou hoje?	52
Parte I: O espectador criativo.....	52
Parte II: Estratégias de direção.....	56
Conclusão	62
Referências	67

“O melhor lugar do mundo é o aqui e o agora”
Zé do Rio, Encontro de Saberes / Março, 2017.

Introdução

Escrevo essas palavras logo depois do tempo ter paralisado enquanto eu encarava a solidude por uma janela, na casa de minha avó na mesma cidade em que nasci e cresci. Conto nos dedos de uma só mão quantas poucas vezes estive aqui nos últimos anos. Agora, além de fazer companhia para ela, encontro o espaço ideal para me concentrar e escrever. Aqui é calmo, silencioso, não tem internet. Diferente de outras vezes, hoje minha avó não para de falar, eu gosto disso, fazia tanto tempo que não conversávamos assim, eu e ela. Apesar de ela ter jurado há alguns anos de que nunca mais pintaria, hoje demonstra o desejo de voltar. Eu fico um pouco chocada ao saber que já está com oitenta e oito anos. Nossa!!! Oitenta e oito. Pergunto-me onde eu estive este tempo inteiro. Não encontro uma resposta imediata, apenas um sentimento de culpa.

Minha avó vem desistindo de viver em plenitude. Fica em casa sozinha, não quer mais sair. As duas atividades principais do dia de hoje para ela são: costurar o elástico que rasgou de uma de suas calcinhas e fazer café para que eu escreva bastante. Agora, volto a me distrair com a conversa. Já nem mais quero escrever. Quero só estar ali.

Com as pantufas arrastando em passos lentíssimos ela caminha em direção à cozinha, o café tá pronto. Deixa para trás a linha que pediu para eu passar pela agulha, ela conta que noutro dia ficou meia hora tentando e continua as lentas passadas até se perderem no silêncio da casa. Eu rapidamente consigo passar a linha pela agulha e depois, fico ali, inerte, esperando, parada sentindo o vazio e a quietude.

Olho para as gavetas da escrivaninha que foi de meu avô. Abro. O ar guardado que sai dali encontra as minhas memórias e me leva a uma viagem no tempo. O cheiro do meu avô que sai daquelas gavetas faz parecer como se ele ainda estivesse vivo, ali, junto comigo. Saudades daquele perfume específico, que só ele tinha. Quando penso nele, justamente, sempre tento imaginar o cheiro - que me transporta para aquele abraço acolhedor e a sensação de tocar sua pele, seus cabelos. O amor me transborda ao relembrar tudo isso, a saudade dói como se apertasse meus ossos bem devagar.

Quando estou aqui, na casa deles, eu tenho essa mania incontrolável de buscar memórias em todos os cantos. Como minha avó quer evitá-las, eu me certifico que ela não me encontre vasculhando as gavetas. Tenho pouco tempo antes que ela volte. Encontro anotações, documentos, cheques, algumas cartas e os óculos que ele usava. Na agenda de 82, ele narra o desânimo do dia em que um amigo morreu. Penso no que ele sentiu, no que eu sinto, e nesse

círculo infinito de afeto que a gente sente e que faz os outros sentirem a gente. Uma curiosa anotação sobre formigas me chama a atenção. Penso em moscas, formigas e todas as relações possíveis. Reflito sobre o poder do afeto na nossa memória, e essa sensação de felicidade que sinto. Tenho muito medo de esquecer todas essas coisas, de esquecer o meu avô.

Meu pensamento é interrompido ao ouvir as passadas se aproximando. Reparo que minha vó esquentava a xícara para que o meu café não esfrie logo. Penso que ninguém nunca fez isso por mim. Ela precisa conversar, quer ficar ali comigo. Volta a falar da outra dita tarefa do dia, a calcinha que precisa ser costurada. Na sutileza do momento, com um turbilhão de emoções profundas sendo acessadas, me pergunto onde eu estive esse tempo inteiro. Eu precisei ir, eu sei, não tenho como voltar atrás. Tento valorizar a beleza desse instante que acontece agora. Se não fosse por essas palavras que preciso escrever esse momento não existiria. Justamente o último dos textos que produzo dentro da faculdade. Talvez eu nunca mais volte aqui e passe esse tempo com a qualidade que passo agora. Um novo ciclo, entre tantos, que também se fecha e deixa ainda mais coisas para trás.

Ela, enfim, começa a costurar sua calcinha, amarela, feita à mão. Acha que eu estou escrevendo sobre outra coisa, não imagina e provavelmente nunca vai saber que escrevo sobre ela e sobre este momento que estamos vivendo juntas. Dou um último suspiro e olho ao redor. Lembro o quanto essa casa teve cada canto preenchido por risadas, vozes, gente, sons e cores. Não é mais assim, acho que cresci.

*

“O ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana. O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar” (BOGART, 2011, p. 62). A ação de relembrar pode funcionar como um agente potencializador do processo de criação teatral. Por isso, no desenvolvimento deste texto, intercalados à reflexão, escrevi fragmentos relacionados às minhas lembranças. Este retorno pela memória, através da afetividade, esteve presente no processo de criação do *Moscas* desde o princípio. Portanto, aqui não poderia ser diferente. Galeano (2000, p.05) introduz “O livro dos abraços” com a frase: “Recordar: do latim recordis, voltar a passar pelo coração”. No caderno com as anotações de direção por vezes encontro relatos de memórias que acessei e precisei registrar naquele momento.

Sendo assim, para pensar a descrição de uma experiência que transpassa todas as camadas da minha vida, não relacionar *Moscas* às minhas vivências seria esquecer uma

ferramenta essencial ao processo de criação. Por mais que um trabalho de conclusão de curso, como este, seja um apanhado teórico sobre a prática cênica, minhas linhas de pensamento associam-se a territórios pessoais do meu consciente. Exponho-me para tentar chegar o mais perto possível de palavras que traduzam uma experiência permeada pela subjetividade do afeto e da memória. Para ir, foi preciso voltar.

Logo quando comecei a estudar teatro virei uma esponja de referências para serem usadas no futuro para quando chegasse o momento de montar um espetáculo. “Cada vez que se monta uma peça está se dando corpo a uma memória” (BOGART, 2011, p. 68). Para mim, um dos pontos mais importantes da criação foi, simplesmente, experienciar.

Neste sentido, o ano de 2009 foi especial, eu estudava teatro na Dinamarca quando uma professora me mostrou a dupla de artistas chamada SIGNA que estava à procura de *performers* do mundo inteiro para uma nova montagem. Apesar de ter voltado para o Brasil antes mesmo da estreia, consegui participar do começo do processo de criação. A performance era inspirada no filme “*Salò - 120 dias de Sodoma*”¹ e tinha um tempo estendido com quatro etapas diferentes. Cada uma acontecia ao longo de uma semana seguida de uma de folga. Ou seja, sete dias, vinte e quatro horas por dia que os *performers* estavam em cena. Eu me peguei completamente fascinada com o modo de criação. Como um coro, os atores eram divididos em cinco grupos que tinham características e funcionamentos próprios, eram: “mestres”, “crianças”, “madames”, “fodedores” e “criadas”. Para cada novo dia, havia um roteiro de ações que os atores deveriam seguir com improvisações. O cenário habitava todos os cômodos de uma antiga casa abandonada, que antes funcionava como um orfanato em Copenhague. O espectador entrava e saía da experiência a qualquer hora do dia ou da semana, sendo possível até mesmo pernoitar. A quarta parede era mantida, apenas as “criadas” eram exceção à regra. Elas poderiam interagir diretamente com o espectador e, inclusive, sair e voltar da casa. Assim, funcionavam como uma ponte entre os dois universos, uma espécie de coringa da encenação. Aquele processo de criação provocou em mim total inquietude a ponto de ter inspirado a concepção e linguagem de *Moscas*.

Outras *performances* também foram referenciais para o projeto, como: “*Two undiscovered amerindians visit the west*”²; “*Hotel Medea*”³; “*Sleep no More*”⁴; “*Por favor,*

1 Filme italiano de Pier Paolo Pasolini. Inspirado na obra “120 dias de Sodoma” do Marquês de Sade (1975).

2 Performance de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco (1992 – 1993).

3 Espetáculo de teatro criado em por Jorge Lopes Ramos e Persis-Jade Maravala (2009).

continue (Hamlet)”⁵ e “*Silk and knife*”⁶. Além da linguagem usada em diversos espetáculos dos grupos “Forced Entertainment”⁷, “The Performance Group”⁸ e “Living Theatre”⁹.

O nome escolhido para meu projeto de estágio 1 e 2 em direção teatral - e de Madalenna Leandra em atuação - foi “Moscas”. O título surgiu logo no início do processo a partir do texto “O Senhor das Moscas”¹⁰ que impulsionou o primeiro momento de criação da concepção do projeto. Depois, alteramos para “Os idiotas”¹¹, até chegarmos a decisão de criar coletivamente a dramaturgia em sala de ensaio. Mesmo assim, tanto o nome “Moscas” como a influência de ambos os textos permaneceram até o fim.

A professora e encenadora Patrícia Fagundes orientou toda a criação do espetáculo e desenvolvimento de projeto de concepção, relatórios e toda a parte teórica que acompanhou o processo prático. O elenco e equipe foram compostos por André Varela, Augusto Schnorr, Claudia Carvalho, Diogo Verardi, Daniel Roitman, Eriam Schoernardie, Flávia Reckziegel, Gustavo Poester, Isadora Pillar, Jesline Cantos, João Gabriel OM, Martino Piccinini, Matheus Wathier, Naomi Luana, Thaís Andrade e Theo Storchi.

O que guiou a criação dos dispositivos que usamos no processo de criação foi pensar a encenação como uma experiência a ser vivida no jogo entre atores e espectadores e que não funcionasse apenas como um espaço para dizermos coisas. A sinopse do espetáculo foi definida assim: “Do parto ao enterro: *Moscas* celebra os diferentes fragmentos da vida. Uma experiência coletiva teatral, em uma casa habitada por personagens que representam diferentes papéis sociais. O público participa do desenrolar dos acontecimentos e vivencia uma experiência única - como o olhar de uma mosca, testemunhando e costurando as situações”.

Como o processo de criação foi dividido em etapas, as quais eu cito ao longo deste texto, a linha do tempo abaixo procura ilustrar estes momentos de forma organizada:

4 Espetáculo nova iorquino de teatro imersivo da companhia Punchdrunk, dirigido por Felix Barrett e Maxine Doyle (2011).

5 Espetáculo criado por Roger Bernat e Yan Duyvendak (2011).

6 Balé coreografado por Jiri Kylián (2007).

7 Grupo de teatro de Sheffield, Inglaterra.

8 Foi um grupo de teatro experimental idealizado por Richard Schechner, que originou o “The Wooster Group”.

9 Companhia de teatro experimental “Off Broadway”, fundada por Judith Malina e Julian Beck.

10 Livro escrito pelo inglês William Golding (1954).

11 Filme dirigido pelo dinamarquês Lars Von Trier (1998).

2015			
ABR/MAI	MAI/JUL	AGO/SET	SET/DEZ
Primeira etapa de ensaios com principal objetivo de sintonizar o grupo enquanto coletivo e buscar o universo <i>Moscas</i> ao explorar noções de espaço, tempo, jogo, escuta, presença, ação e reação.	Segunda etapa de ensaios com os chamados "ensaios-eventos", ou seja, um espaço de improviso e jogo com eventos de temática celebrativa que seguem uma estrutura de acontecimentos previamente roteirizados e personagens inspirados em papéis sociais. 1 de maio "XII Congresso de especialistas em especialidades sobre o desequilíbrio do eixo da terra ou o quê a dieta dos primatas tem a ver com isso" 8 de maio Aniversariantes do mês na Firma" 15 de maio "Festa de natal em família" 22 de maio "Leilão V.I.P. de Artes" 17 de junho "Bingo Semanal Asilo Padre Amigo" 24 de junho "Parto Coletivo" 3 de julho "Casamento Cigano" 15 de julho "Curso de boas maneiras para debutantes" 24 de julho "Funeral de um magnata" 17 de agosto "Apresentação de TCC para banca"	Ensaaios com enfoque na mostra de processo de Estágio I que foi aberto ao público, cujo evento escolhido para ser desenvolvido cenicamente foi "Apresentação de TCC para banca". Este evento, especificadamente, não entrou na estrutura final mas influenciou diretamente como pensá-la	A quarta etapa de ensaios focou em afinar a criação e a dramaturgia ao fazer uma colagem dos eventos improvisados na estrutura final.
2015		2016	
DEZ	ABR/MAI	MAI	AGO/SET
1ª Temporada para Mostra DAD 2016 na Casa Frasca com público de 35 pessoas por apresentação.	Ensaaios para segunda temporada em uma vivência intensa e necessária para o espetáculo.	2ª Temporada Festival SESC Palco Giratório na Casa Frasca com público de 35 pessoas por apresentação.	Ensaaios para terceira temporada com vivência intensa e adaptações para o novo espaço.
			3ª Temporada Festival Porto Alegre em Cena no Cabaret com público de 50 pessoas por apresentação.

*

No desenvolvimento de texto que segue nas próximas páginas, eu busco explorar a possibilidade do teatro acontecer como exercício de convivência em um laboratório relacional e cênico. Assim, através da perspectiva como diretora no processo de criação do *Moscas*, abordo o tema sob três enfoques distintos. Exploro o primeiro capítulo ao pensar no primeiro vínculo estabelecido entre o próprio grupo através do convívio como ferramenta importante de criação em um processo colaborativo. No segundo, aponto a direção como uma nova camada a esta teia de relações e quais procedimentos foram usados na concepção de material cênico. Por último, no terceiro capítulo, investigo a relação do espectador com o grupo, a direção e, até mesmo, com o outro espectador. Os títulos dos capítulos recebem uma pergunta relacionada ao seu próprio conteúdo. Começo escrevendo com apenas uma certeza: o processo foi repleto de perguntas e poucas respostas. *Moscas*, enquanto espetáculo, tenta ser esse gerador de pontos de interrogação na percepção do espectador.

*

CAPÍTULO I

O ovo ou a galinha?

*

Parte I - O convívio como potência da criação

*

Este primeiro capítulo não começa falando sobre moscas ou galinhas – como sugere o título – mas, elefantes. Um dos primeiros livros que eu li chamava-se “Os elefantes não esquecem¹²”. Por alguma razão, o nome me marcou mais do que o conteúdo. Ao buscar na natureza exemplo semelhante ao vínculo que foi fundamental para o processo de composição de *Moscas*, o nome do livro voltou a martelar meu pensamento.

Os elefantes não esquecem.

Aquela leitura abriu em mim um ciclo instigante que aqui se fecha. Elefantes não esquecem, e ainda possuem memória ligada à afetividade. O interessante é que de uma determinada perspectiva, a organização social da espécie é similar à do *homo sapiens*. Ambos estabelecemos vínculos afetivos, sentimos empatia pelo outro, entramos em luto e fazemos rituais, como o de sepultamento. Nesta primeira parte do trabalho, estes aspectos serão abordados a fim de tentar descrever a relação coletiva que foi fundamental para a criação do espetáculo. De fato, este capítulo não fala sobre elefantes, mas sobre todas essas características que são partilhadas entre eles, nós e *Moscas*.

*

Com o intuito de diluir possíveis hierarquias desnecessárias e gerar um espaço horizontal de relações, o processo de criação de *Moscas* aconteceu como um experimento colaborativo e foi esculpido por várias mãos. Neste formato, cada um assumiu determinada função em diálogo com os demais. Nesse sentido, a criação coletiva difere-se da colaborativa:

12 Romance policial escrito por Agatha Christie em 1972.

A principal diferença se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele, existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc. (ou, no limite, uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz, etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. (ARAÚJO, 2006, p. 130) .

Apenas com o passar do tempo entendemos o funcionamento desta prática. *Moscas* foi composto da convivência entre um coletivo cambiante, enquanto uns saíam, outros se somavam aos ensaios. As relações que permaneceram foram enraizadas para dentro de um universo emocional profundo refletido no próprio processo de criação e, por consequência, no jogo cênico. Dessa forma, o vínculo afetivo foi relevante a ponto de moldar a encenação.

Os primeiros encontros, em abril de 2015, procuraram sintonizar o grupo e a linguagem *Moscas* - que, até então, permanecia desconhecida. Embora tenham sido característicos de todo o processo, caos e instabilidade dificultaram esta etapa. Ainda não havíamos entendido como eram as condições de produzir em terreno movediço. Não sabíamos para onde ou como ir. Mas em um determinado momento de estalo emergencial, finalmente, a desordem criativa foi assumida a nosso favor como agente indissociável das experimentações. “É necessário haver caos em si mesmo para dar à luz uma estrela que dança” (NIETZSCHE, 1844-1900, p. 86).



Figura 1 - Exercícios da primeira fase de ensaios.



Figura 3 – Exercícios da primeira etapa de ensaios.

Portanto, naquele momento inicial, não havia pretensão de já produzir material dramático, mas estimular a convivência do grupo em diferentes situações e espaços.

Justamente, o fenômeno do “convívio social” com suas mais variadas complexidades, tão logo, tornou-se a primeira faísca ou o elemento mais importante para estruturar os ensaios. Não se sabe o que veio primeiro: “o tema ou o próprio ato de conviver?”, “o ovo ou a galinha?”, “a criação ou a criatura? ”. Ou seja, são paralelos que se desenvolvem em simbiose. Esta questão, por outro lado, representa a fluidez de incertezas presentes nos processos de criação teatral. O dueto entre caos e convívio provocou em *Moscas* uma transformação contínua.

*

Ao passar os olhos pela palavra “conviver”, percebe-se imediatamente o significado: “viver com” mais “junto”. Para tanto, é necessário pouco: duas pessoas estabelecerem algum vínculo e ocuparem um mesmo espaço e tempo. “Os corpos sempre querem encontrar outros corpos” (FAGUNDES, 2009, p. 24).

O ato de conviver é anterior a existência das palavras ou da linguagem como conhecemos hoje. Entretanto, somos constantemente estimulados a desejar o isolamento. A

sociedade capitalista molda a economia, educação, o cotidiano, enfim, as nossas vidas são direcionadas a competir com o outro. Deixamos de ser cidadãos, somos considerados consumidores. Em um cenário assim, os aspectos afetivos, conviviais e sensíveis do ser humano são marginalizados. Trabalhar é mais importante do que viver, se emocionar e estar junto.

Aproveitar a vida com qualidade é uma tarefa a ser feita mais tarde, sempre depois, nunca agora.

Investigar o convívio através do teatro foi uma tentativa de contrapor esta perspectiva. “O espetáculo, nessas diversas modulações, assegura uma função de comunhão. Circo e círculo têm a mesma origem etimológica” (MAFFESOLI, 1998, p. 24). Em uma sociedade desumanizada baseada no consumo e nas aparências, conviver é um ato político de resistência. “O teatro [...] é valorizado, então, como potência restabeecedora de uma experiência perdida: a do convívio humano” (ROMAGNOLLI, 2014, p. 50).

A segunda etapa do processo de criação, organizada sob este entendimento, foi composta por nove encontros semanais. Os chamados “ensaios-eventos” seguiam a mesma temática embora com conteúdos distintos. Cada encontro virou uma celebração escolhida a partir do imaginário comum do grupo e alimentado por referências que dialogavam com o universo *Moscas*, exemplificados nas imagens a seguir:



Figura 3 – “XII Congresso de especialistas em especialidades sobre o desequilíbrio do eixo da terra ou o quê a dieta dos primatas tem a ver com isso. Afinal, nós somos o que comemos? Uma discussão pós contemporânea sobre um era pós-babilônica”. Da esquerda para direita, de pé: Eriam Schoenardie, André Varela, Pedro Gabriel e Thiago Rieth. Da esquerda para direita, sentados: Madalenna Leandra, João Gabriel OM, Gabriela Poester e Jesline Cantos. Ensaioevento:



Figura 4 - "Aniversariantes do mês na firma" com Jesline Cantos e Naomi Luana no ensaio- evento.



Figura 5 - "Festa de natal em família" com Diego Acauan, João Gabriel OM e André Varela no ensaio-evento.



Figura 6 - "Leilão V.I.P. de Artes" com João Gabriel OM e Eriam Schoenardie no ensaio-evento.



Figura 7 - "Bingo Semanal do Asilo Padre Amigo" Da esquerda para direita, em cima: Thiago Rieth, André Varela, Madalenna Leandra e Eriam Schoenardie. Da esquerda para direita, embaixo: Naomi Luana, Jesline Cantos e João Gabriel OM. No Ensaio-evento.



Figura 8 - "Parto Coletivo" com André Varela, Madalenna Leandra e Diogo Verardi no ensaio-evento.



Figura

9 - "Casamento cigano" com André Varela no ensaio-evento.



Figura 10- "Curso de boas maneiras para debutantes". De baixo para cima: Eriam Schoenardie, Pedro Gabriel, Diogo Verardi, João Gabriel OM, Jesline Cantos, Madalenna Leandra e André Varela. Ensaio-evento.



Figura 11 - "Funeral de um magnata" Da esqu. para direita: Madalenna Leandra, Diogo Verardi, Pedro Gabriel, Thiago Rieth, Eriam Schoenardie, Naomi Luana, Jesline Cantos, André Varela e João Gabriel OM. Ensaio-evento.



Figura 12 - "Apresentação de TCC para banca" com Jesline C., Diogo Verardi e André Varela no ensaio-evento

Cada encontro funcionou como um microterritório de convívio ampliado ou um laboratório experimental de relações humanas. Pelo mundo afora, nas mais variadas épocas, tribos marcaram as suas existências através da singularidade de seus rituais, o que não é diferente do mundo contemporâneo. Por isso, dilatamos as características próprias dos eventos escolhidos como os papéis sociais que o indivíduo assume enquanto em determinados grupos, regras comportamentais, a superficialidade das relações, o aspecto absurdo destes acontecimentos e a teatralidade das celebrações.

Moscas teve o propósito de expandir o exercício da convivência até o espectador. Mas para que isso acontecesse era preciso que o grupo convivesse antes de cada temporada, por um curto, mas intenso período de tempo, em uma espécie de comunidade transitória. Somente através desta imersão era possível ampliar este exercício de convivência até o espectador - necessário para o decorrer da encenação. Estas vivências mergulhavam o grupo na mesma onda gravitacional. O cotidiano congelava para dar espaço a uma experiência que tinha vida própria, com características singulares que compunham esta vida coletiva, com códigos e funcionamentos próprios. Escrever este trabalho pode ser comparado a tal experiência à medida que também precisa de um aprofundamento intenso por um determinado período de tempo.

O coletivo deveria criar uma atmosfera acolhedora durante a apresentação a ponto de estimular o espectador a sentir-se parte da experiência, com vontade de jogar com o resto do grupo. Este sentimento de pertencer a uma comunidade aviva o presente porque implica na imprevisibilidade das relações de convívio humano. É exatamente essa uma das características mais importantes do teatro, o “*hic et nunc*”, viver “aqui e agora”. A beleza do instante presente compartilhado com o outro pode tornar a própria vida como a “obra de arte em si”.

Para suprir e tencionar o individualismo vazio cultivado pelo capitalismo contemporâneo, a nova geração tem necessidade de pertencer, se unir, e aprender com o coletivo – fenômeno que ganha cada vez mais força na sociedade. Um exemplo concreto é o movimento da ocupação de escolas pelos secundaristas – episódio em que estudantes de todo o país ocuparam escolas para apoiar a greve dos professores, reivindicar o desvio de verba destinada à merenda escolar e denunciar o sucateamento da educação.

O coletivo de *Moscas* visitou uma destas ocupações em Porto Alegre e saímos cativados pela potência daqueles jovens e do movimento que estavam provocando. Mais tarde, serviram como inspiração para outra ocupação próxima à nós, a do Instituto de Artes da

UFRGS, que marcou meus últimos dias na universidade. Foi um momento interessante para perceber a facilidade de organização coletiva daqueles que haviam vivido *Moscas* como um laboratório ampliado de convívio. O sociólogo Michel Maffesoli (1998) chama estes encontros contemporâneos marcados pela fluidez, ajuntamentos pontuais e dispersão de *neotribos*. Segundo o autor, o tipo de elo que alimenta essas comunidades é o retorno ao instinto, sobretudo, afetivo. Característica fundamental no *entre* das relações humanas e vínculo que fertilizou a relação do grupo em *Moscas* e que, inclusive, foi uma ferramenta essencial para o processo de criação do espetáculo e para o jogo de cena.

*

Os gregos mediam o tempo de duas formas distintas, denominadas “Chronos” e “Kairós”. “Chronos” representava a medida de tempo que usamos hoje, matematicamente dividida em um sistema cronológico. O deus “Chronos” significava um gerador e devorador de vida. Ao passo que a versão de “Kairós” era mais subjetiva, dispersa e selvagem. O tempo era representado pelas oportunidades passageiras, pela intensidade do momento. Ao invés de ser quantitativo como “Chronos”, era qualitativo. No mito, “Kairós” era descrito como um deus careca, depois que subitamente passava, não era possível agarrá-lo pelos cabelos.

O “presenteísmo”, “viver aqui e agora”, está muito ligado ao “Kairós”. A noção de temporalidade composta de intensidades efêmeras é invocada no convívio com o grupo. Enfim, o “viver-junto” está calcado em uma tendência Dionisíaca relacionada ao “Kairós”, na busca pelo prazer dos encontros em uma espécie de erotismo social.

De fato, as relações são eróticas. O entendimento do erotismo, muitas vezes, é reduzido a simplificações. A potência da energia sexual é pouco explorada na nossa cultura por ser tabu, mas é extremamente ligada à criação, ao nascimento. O erotismo é saudável e necessário. Em uma entrevista, o professor Donaldo Schüler¹³ comenta que nos relacionamos eroticamente com as pessoas e o mundo. Mas o que acontece na nossa cultura é uma inversão, o erotismo é censurado e a violência, não. A banalização da violência está ligada à “deserotização” que a sociedade passa. A guerra deveria ser considerada pornográfica, no pior sentido da palavra. A tentativa de *reerotizar* a vida é uma solução possível para deixar o cotidiano mais humano.

13 No evento Fronteiras do Pensamento em 2007.

Sentir prazer é contagioso. As comemorações festivas exercem papel cardinal na multiplicação desse erotismo social – que se estende por áreas como política e religião. A celebração é um espaço mágico de experiências intensas e excessivas, em que o grupo entra em transe, passa a ser um único grande corpo social. “Prazer como opção ética que nos abre ao mundo e ao outro, à possibilidade do gozo na vida e na arte sem esperar o paraíso ideal, inventando espaços onde outras formas de sociabilidade são possíveis” (FAGUNDES, 2011, p.16).

O filósofo Max Scheler, usa o termo “*ordo amoris*” para explicar o fenômeno, e diz que este é o novo motor do mundo. Segundo ele, a natureza puramente econômica não consegue dar qualidade para nossas existências, as pessoas precisam de experiências transformativas, lúdicas, festivas. O papel do erotismo, das paixões, das emoções e de uma razão sensivelmente aflorada é fundamental para o convívio. Maffesoli usa o termo “*orgiasmo*” para denominar esta mesma energia erótica da vida em grupo com paixões compartilhadas. “A efervescência de si no gozo fora do si se desenvolvendo no Si mais vasto do dado mundano” (MAFFESOLI, 2014, p. 44). No teatro, o elã da atuação, seguramente, parte de uma energia sexual. O processo de criação é um ato erótico, intenso e apaixonante.

A relação apaixonada acontece quando a qualidade de atenção dedicada a ela atinge o ponto de ebulição. O erotismo é criado pela tensão de atenção, e a atenção é gerada pelo interesse. E interesse não é algo que se possa fingir. [...] A principal ferramenta do processo criativo é o interesse. (BOGART, 2011, p. 80)

A escolha de colocar o convívio em uma lente de aumento para inspirar um processo de criação teatral está ligada à vontade de experimentar o coletivo em um laboratório relacional transformador. *Moscas* é um só corpo, composto por vários entrelaçados, selvagem e vibrante. Definitivamente, foi a consistência dessa relação coletiva que influenciou todo o projeto. A época do “eu” deu lugar para a era do “nós”.

*

PARTE II - O *entre* das relações

*

A altura é fascinante. A paisagem distante, vista pela janela do avião parece apenas imagem em movimento. É hipnotizante tentar entender a real noção da altura em que se está, a distância não parece palpável. Esta sensação de estar longe do chão e olhar pela perspectiva de um gigante nos é estranha, poderia até ser o filme que passa na tela. Para entender a altura da imagem, seria preciso pular.

Maior que o medo de altura é o medo de não ter medo de altura. Olhar para baixo e perder a noção de distância. Quanto seria o tempo da queda? O suficiente para um último pensamento ou rápido como um susto? É preciso forçar a racionalização contra o ímpeto de simplesmente se jogar. Nesses momentos, a razão é uma corda bamba da espessura de um fio de cabelo que liga dois arranha-céus. O processo criativo poderia ser a caminhada de um para o outro. O peso do próprio corpo faz a corda curvar. Quando as nuvens descem, fica impossível ver o outro lado. E se nesse momento de cegueira, fosse o momento perfeito para pular?

*

O lugar mais alto em que já pulei foi para dentro de um rio. Lá em cima, ao olhar para baixo, pular era tudo, menos divertido. contei até três no mínimo umas dez vezes. A tremedeira tomou conta do meu corpo, as pernas ficaram bambas. “Não é bom relutar nesse momento”, disse o cara experiente ao lado, enquanto esperava a vez de saltar. Mas, o corpo resistia totalmente e nada acontecia. “Eu te empurro”, disse o cara, achando que acabaria com a hesitação. Não há tempo para respirar, muitas outras coisas acontecem, a adrenalina toma conta do corpo. Fixo o olhar para frente. Tampe o nariz com a mão, e pulo.

Cair é questão de segundos, mas parece durar mais tempo. Deixar-se à deriva pode ser uma sensação horrível. O corpo se desconfigura, o sangue flui bombeando todas as veias, o coração acelera e o pensamento sofre espasmos. Nas quedas, eu sempre tenho a sensação de que meus órgãos mudam de lugar. Caio, enfim, na água, fria. Quando acaba, a experiência se resume em um pequeno fiasco. Mais um. Lá embaixo, olho para cima. Percebo que nem era tão alto assim, eu até pularia de novo.

*

A revolução corporal que acontece no instante da queda, ou do se colocar em risco, provoca o sentimento pleno de sentir-se vivo.

Quanto maior o pulo, maior a queda.

O que procuro traduzir com estas imagens, é a sensação que tive nos momentos de crise em *Moscas*. Se pular sozinho exige deixar o corpo em risco, em grupo é um estado ainda maior de fragilidade e responsabilidade. Os sentimentos individuais de uma comunidade são complexos, contraditórios e confusos. Em um ambiente que tem muito atração, que funciona com afeto, também há repulsa.

O processo de criar colaborativamente fez eu perceber que é preciso pensar a experiência sempre a partir do coletivo, e não a partir de si. Na convivência, o ego pode ser um buraco sem fim que leva a paranoia. Quando existe apenas o “eu”, pode existir o que é “contra” mim (seja fatores externos, o outro, ou até o grupo inteiro). Isto é comum para o funcionamento de uma comunidade, a igreja católica usa o diabo como essa figura, por exemplo, mas pode tornar-se uma armadilha à medida que bloqueia o potencial da criação. Nos momentos de fragilidade, era preciso sentar e relembrar o foco na criação do espetáculo. O diálogo não pode ser um enfrentamento, mas uma caminhada lado a lado. Antes de tudo, é preciso cuidar com carinho do vínculo, da relação - o que é emocionalmente desgastante e exige um amadurecimento constante.

Durante o processo de ensaios, várias pessoas saíram e outras entraram no projeto. Cada partida representou um momento de crise. Alguns até por motivos muito sérios, que chegaram ao limite e tornaram insustentável a relação com o grupo inteiro. Além de ser trabalhoso readaptar o que já havia sido criado, cada saída era sentida como um soco no estômago. Mas foi, justamente, nestes momentos de crise, que o coletivo encontrou uma força de união extraordinária. Assim eu conheci o limite, a força e a falta dela. O mais importante foi entender o quão significativas aquelas pessoas foram para mim e a importância de tê-las próximas.

[...] O processo criativo implica uma experiência ética intensa, que força o contato consigo mesmo e com os outros, em uma dinâmica que exige cumplicidade, jogo, sentido de coletivo. As exigências das situações de encontro são imensas, não é fácil trabalhar em grupo, estar - juntos, depender dos companheiros, reconhecer-se no espelho que os outros colocam diante de ti, dialogar, confrontar, compartilhar. (FAGUNDES, 2009, p. 37).

É difícil pular, é muito trabalhoso confiar na deriva, no caos, no jogo com o outro. “Ariane Mnouchkine estava absolutamente certa: o estado normal de uma companhia é a crise constante. Mas é uma crise que vale a pena e uma aventura permanente” (BOGART, 2011, p.76). Eu admiro imensamente aqueles que se doaram ao projeto, o processo criativo do espetáculo exigiu muito dos atores. No entanto, arrisco dizer que a relação em grupo se expandiu para um lugar mais íntimo, de irmandade. *Moscas* é feito desta relação *entre* quinze companheiros que, juntos e prazerosamente, navegaram na lama movediça das crises.

*

Concomitantemente ao processo de criação de *Moscas*, o país passou por uma grave crise política que reverberou no nosso discurso. Inclusive, o conflito interno mais desgastante que tivemos aconteceu na mesma data que a presidenta eleita sofreu o processo de *impeachment*. Foi impossível não falar e sentir isto.

Mais um golpe na história brasileira.

No momento, não havia espaço para discurso passivo. A cada dia, um novo áudio era vazado, uma nova polêmica aparecia na mídia, e o ódio entre diferentes grupos crescia. A história estava sempre tomando novos rumos, a realidade parecia um espetáculo teatral.

[...] não há dúvidas de que o principal recurso criativo do teatro são as pessoas, os corpos e as relações que se estabelecem entre elas e com o mundo, de modo que os ensaios são laboratórios sociais profundamente ligados ao contexto no qual se desenvolvem (FAGUNDES, 2011, p. 3) .

Antes de cada apresentação, era necessário checar as notícias e aplicar novas mudanças às cenas. Por exemplo, o discurso conservador era representado através da fala da avó na cena “festa de natal”. Quando aconteceu o golpe, a fala teve de ser alterada pois havia virado realidade. Na cena “auge”, que simula um leilão de artes, o Ministério da Cultura foi leiloado por cinco centavos na mesma data em que a notícia de sua extinção havia sido divulgada. O apresentador e socialite Caquinho Chaves Barcellos justificou: “é porque hoje a cultura não está valendo nada”.

Assim, como em *Moscas*, as crises podem concretizar a união de vínculos que se mostram necessários. Nesta mesma época, as “*neotribos*” começaram a se organizar ainda mais. As movimentações sociais tomaram um novo fôlego. A classe artística sentiu necessidade de se posicionar publicamente. Feministas, movimento negro, movimento LGBT, verde e amarelos, monarquistas, intervencionistas, petralhas, coxinhas, mortadelas, militantes,

militares, ocupantes, justiceiros, evangélicos, secundaristas, dadianos, os que iam para o Parcão e os que iam para a Redenção, coletivos, tribos e *Moscas* borbulhavam na efervescência dos ânimos. Enfim, cada um tomou seu lado, pertenceu às suas tribos.

Por conseguinte, essas discussões começaram a interferir diretamente no cotidiano das pessoas, no encontro de outros que se relacionam com grupos diferentes. Muitas famílias brigaram, alguns foram demitidos, outros foram vítimas de crimes de ódio. As pessoas se ajustaram aos grupos nos quais queriam se relacionar e sofreram as consequências de serem opostas a outros, marcando uma época em que fazer parte de um agrupamento, escolher um lado, foi importante para existir socialmente.

*

Em um seminário com alunos indígenas da universidade, a estudante Silvana relatou a importância das relações para a sua Tribo Kaigang. Para eles, o conhecimento sobrevive quando passado de uma pessoa a outra. Com o outro, se aprende que, por exemplo, para fazer bons cestos é preciso passar a mão na teia de aranha ou que para aprender a nadar é bom comer o saco de ar dos peixes. A alteridade dá sentido às nossas existências, nós somos em relação ao outro. Não em si e para si. Reconhecemo-nos a partir do olhar do outro e não apenas vendo o nosso próprio reflexo no espelho. Quando alguém próximo a mim morre, sou eu quem também morre. O que eu escrevo aqui, só existe porque você está lendo.

Quando em comunidade, é essa “*ordo amoris*”, essa ligação, o “*orgiasmo*”, esse “entre” das relações que é a engrenagem essencial para a própria conexão com o público, para a potência dessa experiência que *Moscas* propõe. Contudo, as transformações também são refletidas individualmente. Neste laboratório de convivências, eu estive em constante exercício de empatia ao próximo. Ao aprender com o outro, aprendi muito mais sobre eu mesma.

Não sei o que começou primeiro: *Moscas* ou a experiência de convivência, o ovo ou a galinha. Eu tenho a impressão de que os dois não se dividem. *Moscas* é o convívio, o *entre* das relações do grupo, que encontra no espetáculo de teatro um catalisador da experiência. Para nós, Dionísio é um corpo composto por muitos corpos. *Eros*, o misto de pensamento e desejo, pulsa corações aos encontros. A revolução nos está sendo afetiva.

*

CAPÍTULO 2

E se?

*

Parte I - A direção como agente relacional da experiência cênica

*

Dirigir uma montagem teatral é um exercício prático de constante aprendizado em um campo subjetivo. O processo de criação é a descoberta dos seus próprios mecanismos. Não há apenas um manual ou método padrão que sirva de guia para a encenação. Existem estratégias que se adaptam à realidade de trabalho e a metodologia da condução de cada um. No caso de *Moscas*, a concepção do espetáculo partiu de um estado intuitivo, em que levei em consideração minhas vivências, referências e alguns desejos que gostaria de explorar ao longo do estágio. Como afirma Araújo (2008, p. 36) “(...) A vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “*mise en chair*” do diretor”.

Muitas vezes, encontramos um fio condutor que se mostra constante ao longo da trajetória de um diretor. Isto é, as encenações se diferem entre si, mas podem ser vistas interligadas em um caminho contínuo. Vivemos processos de criação que se retroalimentam. Curiosamente, desde que comecei a dirigir no Departamento de Arte Dramática, a relação com o espectador foi o enfoque nos projetos aos quais me aventurei. Em passos incertos, participei como diretora de quatro espetáculos:

- Em 2014, na disciplina “Atelier 1”, a montagem “Peça para dois” contava com cenário em forma de barraca que acomodava o público e as atrizes. Apesar de ainda manter a quarta parede, a montagem era abordada de forma intimista. Naquele mesmo ano, em “Atelier 2”, “Ensaio sobre o esquecimento” assumiu a configuração de uma palestra. Assim, o discurso era direto ao espectador que interagiu com a encenação, ainda que de uma forma mais simples do que em *Moscas*.

- Já no ano seguinte, “Estágio 1” foi apresentado como mostra do processo de criação para *Moscas*. Diferente de um recorte de material produzido para o espetáculo ou de um ensaio aberto, a montagem foi criada especialmente para a mostra de estágios e acabou por nunca entrar na estrutura final em *Moscas*. O formato também tinha um discurso direto ao

espectador, a situação retratada era, justamente, uma apresentação de trabalho de conclusão de curso acadêmico. A dramaturgia foi organizada em uma lista de acontecimentos, com espaço para improvisação e jogos interativos com o espectador. *Moscas*, meu trabalho final, também em 2015, sustentou enfim a vontade de querer desenvolver o desejo de trazer o espectador para dentro do círculo de ação, junto aos atores.

Especialmente, nestes dois últimos processos, a conexão foi, de fato, evidente. Um não existiu sem o outro. A configuração de estrutura usada em *Moscas*, foi criada a partir de “Estágio 1”. Testar na prática, com a presença do público, facilitou a visualização de interações com o espectador. Aquele momento foi crucial para entender o meu próprio método de direção em relação aqueles atores e àquela situação. Ao contrário dos outros espetáculos, em que procurei uma “maneira correta” de conceber a encenação, em *Moscas* me encontrei mais desprendida em relação a isso. Havia entendido que dirigir é um jogo vivo, de perguntas e respostas, em relação com os outros. Minha função era conduzir esse espaço relacional, estimular o grupo e sintonizar a encenação na mesma linguagem.



Figura 13 - João Gabriel OM e Diogo Verardi em Estágio 1.

*

Antes de surgir o desejo de aprofundar na questão do espectador havia uma outra motivação. Na concepção do projeto de encenação, eu imaginava um processo de criação a partir de minha perspectiva como atriz, ou seja, havia uma preocupação em encontrar um desafio que fosse prazeroso para o elenco. “O diretor se encontra simultaneamente dentro e

fora do acontecimento, provoca e observa, é ator e espectador” (FAGUNDES, 2016, p. 88). Desde o início, os atores eram estimulados em jogos como brincadeiras de “faz de conta” que envolvessem improviso. A atuação se manteve como elemento importante mas deixou de ser o que conduzia a elaboração do processo de criação ao dar espaço para a possibilidade de dilatar o jogo até o espectador.

Uma vez que é preciso afastar-se do processo para poder compreender a dimensão dos acontecimentos, pode-se dizer que parte da função de dirigir uma encenação é também dividida com momentos solitários. Praticamente metade do tempo de direção em *Moscas* foi neste sentido, pois era essencial um planejamento detalhado de cada ensaio para repensar a movimentação de um coletivo com todas as suas complexas pluralidades.

Conforme assumimos o processo criativo como caótico, tornou-se fundamental estar preparada para o exercício constante de novas estratégias, proposições e estímulos ao resto do grupo. Ainda que repleta de caos e incertezas, a criação colaborativa é um modo possível e potente que se enraíza com o papel da direção como agente necessário.

A vertente oposta a essa é a de uma democracia artística exagerada, em que cada aspecto é debatido *ad nauseam*, sem haver alguém que encaminhe ou proponha uma síntese final sobre determinado quesito polêmico. Em geral, nesses casos, a contribuição de todos tem necessariamente que ser incorporada ao resultado final, muitas vezes levando a obras flácidas e adiposas, e colocando em risco a clareza e a precisão do discurso cênico projetado. Em casos assim, se os integrantes não tiverem maturidade o suficiente para dar sustentação a tal dinâmica de grupo, as brigas e as rupturas são inevitáveis, e muitos espetáculos acabam nem vindo à cena por essa razão (ARAÚJO, 2006, p. 128) .

O caos exigiu a composição de uma estrutura detalhada. Não bastava ter plano “a” e nenhuma carta na manga. “E se, algum espectador não quiser fazer parte do jogo? ”, “E se, alguém ficar perdido? “, “E se, tal fala não couber com determinada reação do público? ”, enfim, a lista de perguntas, sobre as variações do que poderia acontecer, continuaria infinitamente.

“E se? ”.

Muitas vezes, foi preciso criar planos “b”, “c”, “d”, em tempo real, direção improvisando junto aos atores com quaisquer reações inesperadas. Por isso, *Moscas* é uma coisa viva em estado de metamorfose. “Estar vivo é mudar, desenvolver, transformar; ter necessidades e desejos; até, potencialmente, adquirir, expressar, e usar a consciência” (SCHECHNER, 1994, p.102).

Ao longo do processo percebemos a importância de aceitar situações que não haviam sido planejadas. Além do caos, a imprevisibilidade foi determinante para o fluxo de criação. Improvisar com o que tínhamos. Dançar conforme a música. A ausência constante de um ator, por exemplo, alteraria completamente tudo que até então havia sido ensaiado. Ou seja, não haviam grandes apegos. Logo, a festa de natal ficou sem o pai, o casamento sem o *affaire* do noivo, o enterro sem o tio ganancioso e o parto sem o médico. Pablo Picasso disse, certa vez, que a criatividade é em primeiro lugar um ato de destruição. Na prática os problemas eram transformados. O terreno imprevisível na criação é concebível, mas também violento.

Articular-se diante das limitações: é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas outras alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda (BOGART, 2011, p.53)

Moscas foi meu último trabalho prático dentro da universidade e encarado como uma provocação pessoal. Eu estava atrás de um desafio, disposta a virar de cabeça para baixo e ultrapassar os limites do que até então eu havia entendido como papel de encenadora. *Moscas* não foi teatro só de diretor. Era determinante que essa energia pulsasse para o resto do grupo. Aprofundar a criação no modo colaborativo teve grande importância neste sentido. “A imposição de um ponto de vista único sempre acaba por empobrecer o todo” (FAGUNDES, 2016, p.66). Presenciar a visão ser transformada por outros gera a sensação de vulnerabilidade. A relação entre direção e o grupo acontece como um jogo de perguntas e respostas, ações e reações. Para que este diálogo seja fluido, é preciso exercitar um aspecto fundamental: a escuta.

Desde o início, ele (o diretor) deve ter o que chamo de pressentimento sem forma, isto é, uma espécie de intuição indistinta, mas poderosa apontando para uma forma básica, que é a fonte da atração que a peça exerce sobre ele. O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta. [...] é a capacidade de escutar que o deixará constantemente insatisfeito, ora aceitando ora rejeitando soluções, até que de repente seu ouvido escuta o som secreto que estava aguardando e seu olho vê a forma oculta que tanto esperava (BROOK, 1999, p. 20).

Escutar é diferente de ouvir. “O ouvido ouve. A mente escuta. O corpo ouve e a mente escuta” (BOGART, 2008, p.56). A encenadora Anne Bogart discorre sobre as duas formas ao dizer que ouvir é um fator fisiológico com diferentes vibrações do aparelho auditivo, enquanto que, escutar exige um processo cognitivo mais complexo e passa por uma série de associações ligadas à memória, imaginação e referências no cérebro. Para dilatar esta escuta,

os dois corpos precisam estar disponíveis a exercitar empatia. Ampliar a própria perspectiva e colocar-se no lugar do outro é fundamental no modo que escolhemos para criar *Moscas*. Praticar a escuta e empatia é difícil, pois requer um estado constante de vulnerabilidade, já que, é preciso se colocar no lugar do outro e cuidar dos vínculos que são formados no grupo. O trabalho de um, depende dos outros. É preciso acreditar na potência de se deixar à deriva. “No momento de desequilíbrio, nossos instintos animais nos levam a lutar pelo equilíbrio, e essa luta é infinitamente atraente e frutífera” (BOGART, 2011, p. 59).

Moscas foi composto por um grupo numeroso de pessoas, que se atravessavam por diferentes tipos de relações. Com apenas uma pessoa, obstáculos já existem: ego, expectativas frustradas, ansiedades, problematizações, dramas externos – e são refletidos, diretamente, na criação. Com duas pessoas, ainda existe o “*entre*”, a relação entre elas - fenômeno com múltiplas complicações entre variadas visões, conhecimentos, referências, personalidades, vivências e agendas. Em três, a situação triplica; com quatro, quadruplica. Enfim, com quinze pessoas há uma intensa dedicação em desembaraçar a complexidade dos nós relacionais que se formam.

Cada espetáculo supõe um processo de ensaios, que constitui uma extensa experiência relacional intensificada e tensionada pela carga de desejos, desafios, convívio, conflitos e afetos que circulam em turbulência durante o período de sua realização. Essa dimensão relacional do fazer teatral continua durante as apresentações, incluindo um novo e ampliado grupo de pessoas, os espectadores, que influenciam e são parte da montagem. Não há cena sem público. O teatro acontece sempre entre, entre pessoas, entre elementos, objetos, espaços, tempos, entre - ocupa interstícios, vazios temporários que oferecem mundos a explorar (FAGUNDES, 2016, p. 165).

Um paralelo possível em processos teatrais, sobretudo os que acompanhei na universidade, é associar a relação diretor e ator com professor e aluno. O que pode ser um impasse pois são vínculos distintos. Se como no contexto da educação atual, na maioria das escolas, a relação do aprendiz em sala de aula é verticalmente inferior à do mestre, um é passivo ao conhecimento do outro, muito se distancia da prática que escolhemos para *Moscas*. Esta armadilha na teia de configuração das relações pode botar tudo a perder, à medida que, assim, responsabilidades desnecessárias são atribuídas à direção e os atores não passam de elementos manipulados às ânsias de um diretor.

Dramas externos também são desestabilizadores do coletivo e afetavam negativamente o processo de criação. Foi custoso encontrar o equilíbrio em dar abertura e, ao mesmo tempo,

limites para as problematizações expostas pelo grupo. O foco, principalmente nas discussões, precisava ser o que todos nós tínhamos em comum: *Moscas*.

O excesso de discussão pode ser uma tônica dentro de uma prática coletiva como essa, e, portanto, precisa ser evitado. Além disso, teorizações e confrontos argumentativos não devem, de maneira alguma, substituir a experimentação prática e concreta. É fundamental deixar que o resultado cênico seja o principal balizador dos caminhos e das opções artísticas. Daí ser necessário ouvir e responder ao que a cena pede, mais do que a conjecturas mentais (ARAÚJO, 2006, p. 132).

Sabotar a tentativa de harmonizar a relação coletiva - que por si só, já é trabalhosa – torna-se uma cilada. Algumas vezes, foram precisas decisões extremas, que por respeito a dedicação dos outros, inclusive, resultaram na saída de integrantes. A comunicação é facilmente desafinada. A partir desta perspectiva, a direção não funciona somente no estado da criação, mas também como um agente relacional do grupo. O processo de criação de *Moscas* foi um laboratório das relações humanas.

É importante lembrar que o trabalho de um diretor, como o de qualquer artista, é intuitivo. Muitos diretores jovens cometem o grande erro de supor que dirigir é controlar, é dizer aos outros o que fazer, ter ideias e obter o que se pede. Não acredito que essas habilidades sejam as qualidades que façam um bom diretor ou um teatro estimulante. Direção tem a ver com sentimento, com estar na sala com outras pessoas; com atores, com designers, com um público. Tem a ver com a percepção de tempo e espaço, com respiração, com a reação plena à situação dada, com ser capaz de mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido no momento certo. (BOGART. 2011, p.89)

Ao conduzir o experimento, percebi que o sofrimento por tomar certas atitudes são apenas parte de meu amadurecimento. O coletivo não vive só de situações estressantes. Como uma característica para este funcionamento é o afeto, pertencer a um círculo de pessoas que lhe são especiais já torna a experiência em si gratificante. É o outro que lhe dá impulso para ajudar a espiar o que tem depois do muro. Se um dia pensei em desistir, confesso que pensei, foi indiretamente essa energia que fez virar a cabeça e pensamentos para cima. Os problemas são momentaneamente minimizados no instante em que se percebe a imensidão do céu. Somos, afinal, como as moscas.

*

PARTE II – Procedimentos de direção

*

Olhando para trás, ao relacionar o funcionamento do papel da direção com o processo *Moscas*, eu consigo identificar determinados procedimentos práticos de criação. Quanto ao modo de compor ensaios, tecer dramaturgia, atuação, desenvolvimento de personagens e jogo com o espectador. Estes dispositivos valem ser relatados aqui porque podem ser inspiração para outros processos de criação.

Composição de ensaios

A primeira etapa do processo de criação, com um mês de duração, foi relativamente composta de forma simples. Os jogos tinham inspiração no dia-a-dia dos atores, nas referências que buscamos e em jogos sociais como “amigo secreto” ou “*speed dating*”. Como haviam poucos encontros por semana, o elenco era estimulado a produzir fora da sala de ensaio.

Na segunda etapa aconteceu justamente o contrário. A pré-produção de cada *ensaioevento* era consideravelmente extensa. A cada semana havia novos temas, roteiros de acontecimentos, ferramentas de personagens de acordo com o evento escolhido. As ações que compunham a estrutura de cada evento eram designadas à determinados atores que, assim, eram responsáveis por provocar aquela situação. Todos deveriam conhecer o esquema geral que havia sido proposto.

Como exemplo, segue o roteiro de acontecimentos do ensaio-evento “Parto coletivo”:

Horário	Acontecimento e indicações	Responsável
18h00	Pré-produção	Gabriela
19h00	Abertura Hospital – está superlotado	Jesline
19h15	Chegada Médico	Pedro
19h30	Chegada Grávida e namorado	Madalenna

19h35	Chegada Mãe e Pai adotivos	Naomi
19h40	Chegada avó	Eriam
	Grávida entra em trabalho de parto	Madalenna
19h45	Chegada Doula	Diogo
	Conflito Doula e Equipe do Hospital	Diogo
	Avó passa mal	Eriam
	Conflito. Número muito grande de pessoas atrapalhando o parto	Pedro
	Grávida passa mal	Madalenna
	Atmosfera de muita preocupação e tensão	André
	Avó começa a sentir muitas dores	Eriam
	Avó começa a parir.	Eriam
	Todos passam mal e também devem parir diferentes coisas	Todos



Figura 14- "Parto Coletivo b". Naomi Luana como Celeste e Eriam Schoenardie como Geni no ensaio-evento.



Figura 15 - "Parto Coletivo c" com Pedro Gabriel, André Varela e Diogo Verardi no último acontecimento do roteiro do ensaio-evento

A pré-produção compreendia o momento de cenografar o espaço, relembrar a estrutura do evento, maquiagem, figurino e aquecimento individual. O jogo se estendia por

aproximadamente duas horas. Meu papel era anotar as situações interessantes, participar como público e, por vezes, sussurrar indicações no ouvido dos atores.

Atuação

Os personagens pertenceram ao imaginário comum associado ao evento combinado. Então, no caso de um casamento, por exemplo, haveria uma noiva, um noivo, um padre. Os atores não ganhavam a descrição pronta de um personagem, mas uma persona social que poderiam desenvolver com liberdade a partir das ferramentas propostas. Figurinos, maquiagem, acessórios ficaram por conta de cada um. Era preciso que os atores se apropriassem de todas as ferramentas propostas e que estivessem sintonizados na linguagem do espetáculo, afinal, também eram os dramaturgos da encenação.

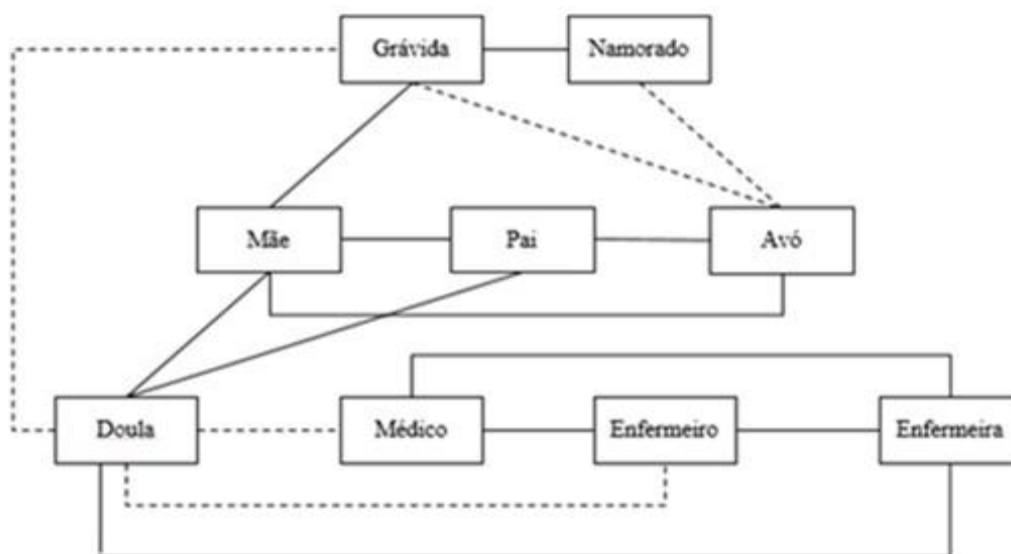
Pois, se dramaturgo e diretor necessitam sempre transitar do fragmento ao todo e do todo ao fragmento, por que seria diferente com os atores? Esse modelo de um ator que mergulha cegamente em uma personagem, alheando se ou pouco se interessando pelo discurso geral da peça, nos parecia obsoleto e limitador (ARAÚJO, 2006, p. 128).

Havia ainda outras provocações para a atuação: cada personagem recebia um objetivo para fazer durante o evento e uma característica específica – uma breve descrição, referências diversas ou indicação de texto. Para ilustrar, o exemplo a seguir foi passado aos atores antes do evento “Parto Coletivo”:

Ator	Personagem	Frase do Personagem
Madalenna	Barriga de aluguel e mãe biológica	“Para o pagamento acontecer é preciso manter as aparências”.
João	Namorado barriga de aluguel e pai biológico	“Que bom que fui dispensado da aula”.
Naomi	Mãe adotiva	“Dez anos de preparação em duas decisivas horas da mais perfeita espera”.

Thiago	Pai adotivo	“Uma vida como a mais bela dádiva de outras vidas”.
Eriam	Avó adotiva	“Mesmo não sabendo de nada, sabe que há problemas em tudo”.
Pedro	Médico chefe	“Tudo está sob controle, mesmo que não esteja sob controle”.
André	Enfermeiro responsável quarto	“Bioética, higienização hospitalar e caminhadas na orla do guaíba”.
Jesline	Enfermeira aprendiz	“Existem coisas que os enfermeiros fazem que não necessariamente precisam ser o que fazem. Caso façam, se fizerem, e fazer o que foi feito ou o que? ”
Diogo	Parteira contratada pelos pais adotivos	“Carregar o precioso conhecimento que carrega a humanidade e resiste as agressivas intervenções hospitalares. ”

Para estabelecer uma relação mínima entre os personagens, os atores recebiam um esquema que sugeria estados de vínculos que seriam anteriores àquela situação e que deveriam ser transformados no decorrer da improvisação, a partir da imprevisibilidade do jogo com o outro. Abaixo, o diagrama demonstra estas indicações, com as relações mais próximas ligadas pelo traço reto e as relações mais afastadas pela linha pontilhada:



Dramaturgia

Os ensaios foram registrados em gravações, fotografias e áudios. Inicialmente, a ideia era rever esse material para só então começar a criar o roteiro. No entanto, tivemos problemas nos arquivos de som, o que resultou na perda do que havia sido registrado. Apesar da súbita sensação de fracasso, o erro sempre nos foi bem-vindo durante o processo. Naquele momento foi preciso uma imersão para recordar o que havíamos vivido. Baixei a cabeça para descrever imagens, reproduzir diálogos preciosos e transpor o que eu senti observando tudo. Assim que rascunhei a estrutura, fiz uma colagem de novas cenas, adicionei outros personagens e descartei algumas escolhas. Então, os eventos foram colocados em ordem cronológica como a vida: do parto ao enterro. Apesar de flexíveis, as cenas também tinham um roteiro de acontecimentos, similar ao *canovaccio*¹⁴, com ações e diálogos possíveis.

A dinâmica de estruturação exigiu atenção extra, era preciso decidir e fazer escolhas rápidas constantemente. Este roteiro esteve sempre em metamorfose, pois *Moscas* era repensado cada vez que apresentado ao público e foi através da condução que essa consistência maleável encontra o fluxo. Na última temporada, encontramos uma forma mais

¹⁴ Base dramática da Commedia Dell'Arte que indica um roteiro de ações, sem entrar em detalhes da cena.

rebuscada de escrever este roteiro de acontecimentos. Como exemplo, a última versão da primeira cena:

A partir desse momento, os espectadores devem ser tratados como pacientes do hospital ou seus familiares. Entram em uma sala de espera, demarcada por cadeiras gélidas encostadas em todas as paredes, uma cortina esconde a possibilidade de outra sala existir ao lado. Uma recepcionista fala ao telefone, atrás dela estão imagens que sinalizam “proibido fumar”, “proibido usar o telefone celular”. Em um canto, fica uma termica com cafezinho disponível para os convidados. É possível ouvir uma música tocando ao fundo. As enfermeiras devem cuidar para que o volume dos diálogos não ultrapasse o da música. Tudo deve ser bem cochichado. O silêncio no hospital deve ser respeitado. As enfermeiras entram e saem da sala, executando diferentes funções. A recepcionista Cândida fala ao telefone. Na maioria das vezes, ela indica que os convidados peguem as senhas da fila de espera. Para cada senha que Cândida chama, ela entrega uma planilha para a pessoa. Ela indica que a pessoa preencha esta planilha e depois volte. Cada uma tem uma caneta bic amarrada por um fio de barbante. A ficha faz perguntas simples sobre a saúde do paciente. Quando entregam a planilha de volta para Cândida, ela carimba com força usando seu novo carimbo coberto de pedras de strass. Cândida masca chicletes. Cândida gosta de sair para olhar os rapazes. Ela gosta das mãos masculinas. Está solteira. Enfermeira Mégan já tem uma certa experiência, trabalha alguns anos no hospital. Nos últimos tempos tem estado muito sobrecarregada, pois Iara, sua antiga companheira de trabalho teve que cobrir uma vaga em outra ala no hospital e não abriram novos concursos para o cargo. Mégan hoje é a responsável por fazer a primeira leitura da ficha que os convidados preencheram, e determinar quanto e quais remédios os pacientes devem tomar, fazer algum tipo de diagnóstico. Às vezes fica em dúvida sobre que remédio dar, mas com o passar dos anos e a experiência ela não pensa duas vezes e prescreve mesmo assim. Mégan também prepara as doses para cada paciente. Ela chama o nome da pessoa e entrega copinhos com jujubas que imitam remédios. Enfermeiro Dione é o enfermeiro chefe da Ala C do Hospital Cataventos. Ele é mais nervoso e agitado do que as enfermeiras. Tem TOC. Volta e meia passa álcool gel na mesa e cadeiras. Às vezes ele tem que fazer pequenas manias, como virar duas vezes para o lado direito. Num canto específico da sala fica Tito, sua samambaia de estimação que recebe água e cuidados com uma regularidade sagrada. Uma mulher refinada chega na sala de espera, ela é Celeste Albuquerque. Uma poderosa promotora de justiça. Celeste quer ter um filho e, portanto, contratou uma barriga de aluguel. Ela chegou no hospital porque Jorge, o pai biológico, mandou para ela uma sms avisando que estavam a caminho do hospital. Celeste é especialmente cuidadosa em relação a mãe biológica da criança. Por mês, ela gasta fortunas para que a menina tenha uma dieta saudável e não faça nenhum esforço. Celeste não sabe ainda o que está acontecendo, mas uma coisa é certa: este, definitivamente não foi o hospital que ela imaginou que nasceria o seu filho. Assim como os outros pacientes, ela deve preencher a ficha de entrada. Conversa com a pessoa que ela senta ao lado. 21 h. O espetáculo vai começar. Dr. Palestra é um rosto conhecido para os funcionários do hospital. A verdade é que as enfermeiras já estão cansadas de vê-lo na sala de espera. Ele sempre tenta vender seus dvd's sobre a “Arte de dar palestras” para as pessoas que visitam o hospital. Também tem um livro de poesias, uns desenhos e qualquer outra coisa que você queira comprar. Ele é uma figura que já faz parte da história do hospital Cataventos. Há 30 anos atrás perdeu sua esposa Aurélia em um daqueles corredores e desde então está sempre por lá. Gosta muito daquela sala de espera em especial por causa do enfermeiro Dione - que adora ele! Sempre que possível, Dione pede para que Dr. Palestra dê uma palhinha de suas palestras, e ele sempre dá, é o acontecimento do dia. Neste dia, não foi diferente.



Figura 16 - "Cena do hospital" (terceira temporada Naomi Luana como Celeste, Diogo Verardi como Dr. Palestra e André Varela como Enfermeiro Dione na). Foto: Pedro Lunarís.

Dr. Palestra - O tudo é o tudo e o nada é o nada. E o tudo e o nada se encontram na ponta do infinito. Quais são os princípios fundamentais da boa palestra? Alguém aqui se habilita a responder? Não? Porque o que está bem diante dos nossos olhos é sempre o mais difícil a ser desvendado. Na minha palestra eu não direi nada. Apenas lhes darei os dispositivos necessários para desvendar. Desvendar o que? Eu deixo no ar. A boa palestra primeiramente tem um bom palestrante. Se eu nasci um bom palestrante? Nasci. Mas se você, como a grande maioria, não nasceu com este dom, você tem a chance de aprender. Observem meus movimentos. Observem minha expressão corporal. Que tal este belo gesto com a mão direita? Ou este com a mão esquerda. Observem a minha dicção. “Três pratos de trigo para três tigres tristes”. Quem aqui é capaz de repetir isto? Muito bem. Uma mais fácil para que os menos confiantes também possam participar. “O rato roeu a roupa do rei de Roma”. Um voluntário? A rainha com raiva roeu o resto E o dos mafagáfos? Alguém aqui conhece o dos mafagáfos? Realmente esta é muito difícil até eu tenho dificuldade em reproduzi-la. Agora eu lhes farei um pedido de suma importância: por favor, levantem as mãos aqueles que aqui já tiveram cinco anos de idade. Hum, interessante. Deveras interessante. Mas agora eu lhes contarei algo ainda mais importante. Algo que nos aproxima. Algo que nos tornam eu diria até, íntimos. Eu hoje almocei. Quem aqui almoçou hoje? Podem levantar as mãos. Maravilhoso, percebem? Isso nos aproxima. E sabem o que além de uma coincidência cósmica sociocultural a maioria de vocês terem levantado a mão significa? Estatística. Eu lhes direi alguns números que comprovam: Nesta sala tem mais ou menos 40 pessoas na espera de um atendimento vezes quatro enfermeiros, o que dá 1 para 10, um para 10 igual 10% de pessoas para enfermeiros vezes 1 bebe que pode nascer, menos uma pessoa que pode morrer igual a todo mundo aqui já teve 5 anos de idade. E que tal outros números? 51, 28, 228, 9. Sabem o que estes números têm em comum? São números. E se nós pensarmos grande? Um milhão, dez milhões, cinquenta e quatro milhões e meio, 1 bilhão. Opa. Cinquenta e quatro milhões e meio não é um número. Talvez não neste país. Enfermeira Mégan, por favor, os movimentos que combinamos. Quero agora que todos vejam esses movimentos e reflitam internamente no que cada pequeno gesto executado por enfermeira Mégan significa para vocês. Eu não que induzir ninguém a pensar nada. Mas vocês não acham que os movimentos da enfermeira Iara se parecem muito com o de uma borboleta? Observem bem. Eu realmente espero que vocês estejam vendo borboletas, porque o que eu vejo são muitas borboletas. Segundo uma pesquisa 97% dos bons palestrantes de fato enxergam borboletas nestes movimentos. Enfermeira Mégan, obrigado. “Borboletas são vermelhas, citronelas são azuis. Existe alguém mais bonito do que eu?” Clarice Lispector. Com esta bela citação eu termino minha palestra e espero que ela tenha rompido com a lógica hermenêutica idiossincrática que habita o coração inexprimível de cada um. Obrigado. Continuarei pelo hospital vendendo meus DVD’s, se quiserem é só chamar. E não esqueçam, Dr. Palestra para vereador 151515! Obrigado.



Figura 17 - Dr. Palestra na cena do hospital. Matheus Wathier como Cândida, Diogo Verardi como (terceira temporada). Foto: Pedro Lunaris.

A parturiente Priscila entra na sala acompanhada por Jorge, seu namorado. Megan traz uma cadeira de rodas para ela. Celeste vai ao encontro deles. Primeiro, ela cumprimenta o casal clamando por notícias da gestante. O enfermeiro Dione se prontifica a esclarecer quaisquer dúvidas. Pergunta quem ela é. Celeste diz enfática: “A mãe da criança! ”. Por um segundo, o enfermeiro não entende a situação e olha para as duas. Então, Celeste explica. Neste momento, os três deixam a gestante de lado e começam a conversar. Dione tenta primeiro acalmar Celeste. É preciso em dizer que tudo está correndo como de o padrão, ela está sentindo dores, mas a bolsa não estourou e, portanto, farão alguns exames. Numa abertura ingênua ele afirma à futura mãe que está tudo bem e é um bom momento para não estar em trabalho de parto, porquê neste exato momento o hospital está sem nenhum médico. Mas que isso não seria um problema, pois a gestante faria apenas exames de rotina. Celeste está sem palavras, ela parece sentir-se dentro do seu pior pesadelo. Começa a faltar-lhe ar. Quando ela começa a responder para o enfermeiro Dione – que fica constrangido pelo fato de outros pacientes estarem na sala de espera – o tom de voz começa a subir. Enfermeira Cândida pede para que façam silêncio, Enfermeiro Dione acha uma audácia Cândida só se manifestar agora, tudo vira motivo de confusão. De repente, um barulho. Silêncio. Todos param e olham para a gestante que está na mesma posição na cadeira de rodas. Jorge olha para baixo, e rapidamente constata que a bolsa da namorada estourou. Em choque ele olha para o Enfermeiro Dione. Correria. A grávida começa a respirar de forma estranha, solta alguns gemidos. Enfermeiro Dione leva Priscila para dentro da sala da cortina. Jorge entra junto logo depois. O enfermeiro impede que Celeste também entre, fecha a cortina. Celeste entra. Enfermeiro suplica que para o bem da criança ela saia imediatamente dali. Contrariada, mas envergonhada por tudo que aconteceu ela tenta então falar com a recepcionista. Neste momento, Geni - mãe de Celeste – entra sala adentro. Celeste tentar falar com Cândida. Enquanto tudo isso acontece as enfermeiras continuam fazendo os seus trabalhos. Celeste quer saber notícias, Cândida diz que logo eles vão falar com eles e não adianta querer entrar lá. Geni pede para que Celeste se acalme. As duas pedem licença para sentar numa cadeira. Celeste começa a se acalmar e conversar com a mãe. Geni conta que encontrou a doula que fez o parto dela no hospital, doula Valdemira. Celeste vê essa oportunidade como uma esperança já que não há médicos no hospital. Ela sai em busca da Doula. Geni corrige prova de seus alunos. Celeste chega calmíssima, com Valdemira que toca uma flauta. Valdemira entra e cumprimenta Geni. Pergunta como estão os gatos. Ela então vai abraçar cada uma das enfermeiras. Todas gostam muito dela. Celeste então adentra sala da cortina adentro. São impedidas pelo enfermeiro Dione. Nesse momento, Celeste mostra o seu cartão da unimed. Tudo para, as pessoas levam um susto. Silêncio. Estão perplexas.

Enfermeiro Dione engole seco. E pede para que elas o acompanhem. Jorge sai da sala para falar com Geni, para acertar os valores do serviço prestado a Celeste. Doula começa a tocar flauta, eles entram. O parto vai começar. Primeiro, sons cotidianos da situação saem lá de dentro. De repente, começa a se transformar em um coral de sons estranhos. Geni continua corrigindo as provas. Nasce o bebê. Choro.Blackout. Silêncio.



Figura 18 - "Cena do hospital b". André Varela como Enfermeiro Dione, Diogo Verardi como Doula Valdemira, Naomi Luana como Celeste e Matheus Wathier. (terceira temporada). Foto: Pedro Lunaris.

Construção de personagem

Os personagens foram desenvolvidos à medida que novas camadas de dramaturgia foram adicionadas à cena. Inspirada no exercício “Elementos do retrato de personagem ou A cadeira quente”¹⁵, que combina o processo racional com o pensamento intuitivo, adaptei o jogo de “stop”¹⁶ como exercício de composição para os vários personagens de cada ator. O elenco deveria preencher rapidamente as categorias com características dos determinados personagens. Desta forma, seguindo a sugestão da autora, o objetivo seria evitar a *hiper-racionalização*, confiar na espontaneidade, exercitar o modo de criação desapegado e acessível à futuras modificações.

O ator que decide considerar seu personagem menor do que ele próprio raramente experimentará qualquer coisa que já não lhe seja familiar. [...] A postura que permite que o personagem seja maior que a experiência do ator resulta em uma aventura de possibilidades ilimitadas (BOGART, 2011, p.119).

15 Proposto por Anne Bogart na página 128 do livro “The Viewpoints Book”.

16 Jogo em que os jogadores devem preencher com palavras da mesma letra sorteada, o maior número de categorias em menor tempo possível.

A partir deste jogo, eu coleí, descartei e adicionei novas camadas de informações. Era importante ter em mente o que funcionaria melhor para a cena. Enfim, cada um recebeu uma sinopse mais elaborada de seus personagens. A descrição da personagem Marlene –coringa da encenação e guia do público – é exemplificada a seguir:

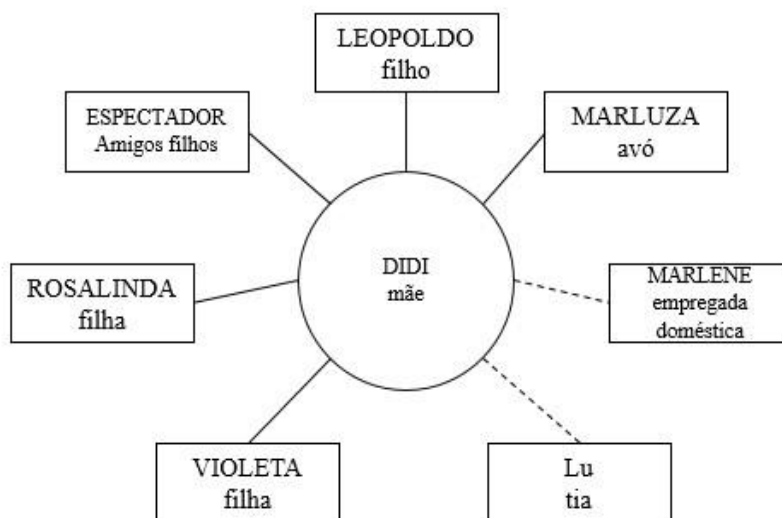
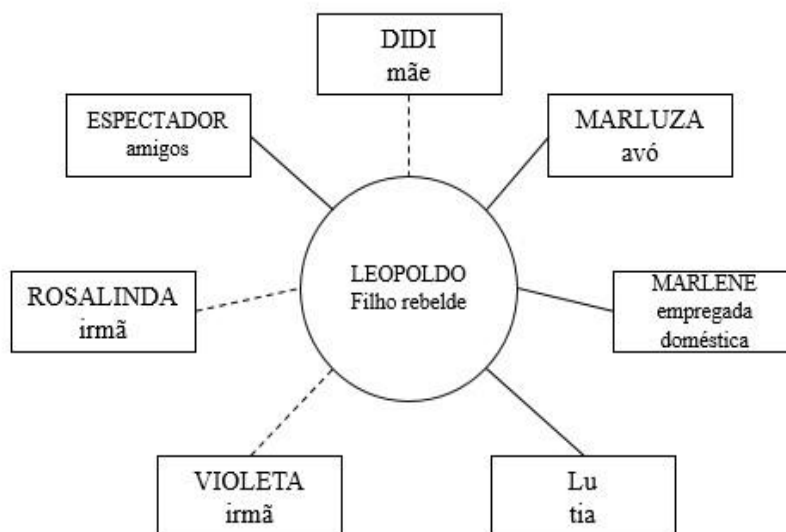
MARLENE HERTGE, 40 anos de idade, trabalha há 25 na Casa Moscas. Há 15, como governanta. A temida Iurga Misolakva, governanta anterior à Marlene, era conhecidíssima pela perversidade que coordenava o time de criadas. Seu nome era sinônimo de tradição, excelência e qualidade. Foi com Iurga, que Marlene aprendeu tudo que sabe. Ela deixou para trás sua vida em Morro Reuter para ter a oportunidade de aprender com a sua ídola. Mas, Iurga morreu de susto fatal, aos 87 anos de idade, quando viu o sofá de uma sala colocado erroneamente em outra. Na época, uma outra criada foi condenada pelo erro, mas na verdade, na verdade, foi Marlene quem errou. Isso ela nunca vai contar para ninguém. Iurga deixou sua bíblia de herança para Marlene, objeto valiosíssimo, e, desde então, ela começou a rezar e acreditar em tudo que estava escrito, compulsivamente. Todos os dias, Marlene acorda pontualmente, às 4 da manhã. Sozinha, faz pão. Deixa a televisão ligada, e enquanto sova, faz de conta que apresenta um programa de culinária. É uma cozinheira de mão cheia. Às seis, em ponto, Marlene corre para a porta da frente com garrafas vazias. Espera o leiteiro trazer o leite fresco. Seu Eurico, fica sempre mais um pouquinho de tempo, contando algumas fofocas, eles já se conhecem há anos. Marlene não demonstra, às vezes esbraveja com qualquer atraso, mas no fundo, um é a melhor coisa que já aconteceu para o outro. Marlene é a única que tem todas as chaves da casa. Gosta de mexer nas coisas dos outros, e sabe o lugar de tudo. Quando limpa os cinzeiros, pega as bitucas maiores para fumar mais tarde, escondida, no jardim. Depois se perfuma toda e vai dormir, às sete e meia da noite, logo após servir o jantar (seis da tarde, em ponto). Ela é obstinada a não deixar que os convidados vejam coisas ruins que acontecem na casa. Ela usa um sino e tem um molho repleto de grandes chaves pesadas.



Figura 19 - Espectadora com Marlene, personagem de Isadora Pillar. Foto: Luis Paulot.

Em cima desta sugestão descritiva para o personagem, o elenco voltava a desenvolver seus personagens. As relações entre eles começavam a ganhar novos contornos e, assim, esqueletos de relações foram criados através da perspectiva de cada personagem em cada situação. O espectador também era incluído neste esquema, pois fazia parte do jogo e se relacionava com os atores ao ganhar um papel dentro do jogo. Logo, a mesma relação poderia ser vista de forma distinta pelos envolvidos. Afinal, paixões não são necessariamente correspondidas. Um exemplo é a relação entre mãe e filho, Didi e Leopoldo, na cena “festa

de natal”, em que os dois se reconhecem de maneiras diferentes, ele percebe a relação como conflituosa e ela, o contrário:



Nos ensaios, os exercícios focaram no aspecto prático de construção de cena. O elenco recebia motivações para serem trabalhadas com seus personagens fora da sala de ensaio. Um exemplo de tarefa desenvolvida pelos atores em casa foi a troca de e-mails entre os personagens de uma mesma situação. Qualquer motivo era sinônimo de criação. Se fossemos a uma festa, por exemplo, deveríamos procurar pessoas semelhantes aos personagens e, se possível, até interagir com elas.

Ao final do processo de criação, percebemos que a transição de um personagem para o outro era determinante para o ritmo das cenas. O número de transições era grande e o tempo, curto. Por isso, criamos uma partitura de caminhada que passasse por todos os personagens.

Para tanto, focamos em três características essenciais: coluna, respiração e a forma de pisar no chão. Essas informações deveriam ser acessadas todas às vezes antes do ator entrar na cena.

Por fim, o roteiro individual de ações, foi a última estrutura a ser concebida. Isto incluía fatores relevantes para toda a encenação, como os responsáveis pelo ritmo de cada cena – que deveriam saber a ordem exata daqueles acontecimentos – quem e como conduziria o público, interações individuais com espectadores, falas, produção e desprodução de cenário. Fora o elenco, o resto da equipe (cenógrafo, iluminadora, figurinista, sonoplasta, bilheteiro, diretora), inclusive, faziam parte da encenação com personagens e figurinos e também deveriam ter seus roteiros individuais. No meu caso, havia uma tabela de relação de cenas com iluminação, trilha sonora, objetos usados, comidas e bebidas, figurinos, responsáveis pela cena e papéis do espectador.

Interação com o espectador

Apesar de não ter um contato direto, a direção também se relacionava em tempo real com os espectadores. O espetáculo precisa fluir como uma música, com tempos, ritmos, efeitos. A interação com o público exige atenção extra na escuta dessa música que, às vezes, era afinada em tempo real.

[...]foi determinante para a estética teatral o deslocamento da obra para o acontecimento. É certo que o ato da observação, as reações e as “respostas” latentes, ou mais incisivas dos espectadores desde sempre haviam constituído um fator essencial da realidade teatral, mas nesse momento se tornam um componente ativo do acontecimento, de modo que a ideia de uma construção coerente de uma obra teatral acaba por se tornar obsoleta: um teatro que inclui as ações e expressões dos espectadores como um elemento de sua própria constituição não pode se fechar em um todo nem do ponto de vista prático nem teórico. Assim, o acontecimento teatral torna explícitas tanto a processualidade que lhe é própria quanto a imprevisibilidade nela implícita” (LEHMANN, 2007, p.100) .

Então, foi criada uma cartografia de interação que pensava em estratégias de condução. Para o espectador fazer parte da orquestra era necessária uma preparação invisível. O objetivo era que eles quisessem fazer parte da situação, ao invés de se sentirem desconfortáveis com a exposição. O espectador também foi incluído no mapa da encenação.

Logo no primeiro momento, Marlene se apresentava como guia, explicava as regras e encorajava o espectador a entrar no jogo. Depois, o espectador entrava em outro universo, uma sala de espera de hospital, com personagens realizando pequenas interações, onde poderia relaxar e deixar o olhar criar autonomia. O espectador escolhia qual narrativa testemunhar. Os momentos preciosos de *Moscas* estavam, muitas vezes, justamente concentrados nestes detalhes.

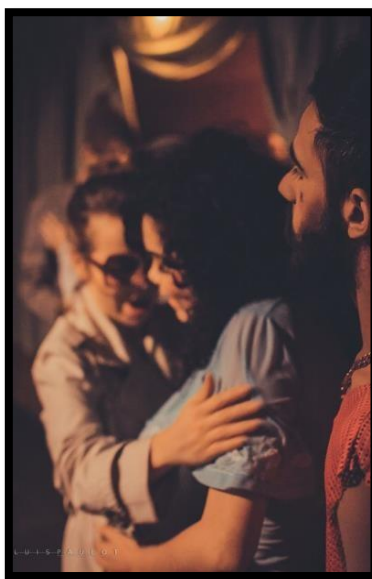


Figura 20 - Detalhe cena hospital.

A introdução ao espetáculo era finalizada por uma palestra que mudava brevemente a relação com o público para uma configuração tradicional de determinada situação. Quando eram feitas perguntas ao público, não eram exigidas respostas. Até na cena do “*speed dating*”¹⁷ em que os espectadores respondiam mas para outros espectadores. Doses de cachaça continuavam sendo servidas. Ao tempo do intervalo, o público já havia passado por experiências coletivas e ficava mais à vontade para conversar.

17 Jogo para pessoas que procuram um par. A ideia é reproduzir a situação de um primeiro encontro, mas com vários candidatos, assim, as pessoas têm que responder aos pretendentes as perguntas propostas pelo moderador por um breve período de tempo e depois mudar de par até ter conhecido várias pessoas em apenas uma noite.



Figura 21 - "Espectadores jogando Speed Dating" (Primeira temporada).

No começo do segundo ato, todos eram convidados para participar da cena “Auge” – que é também o “auge” do convívio entre espectadores – um leilão, em que cada um ganhava um papel diferente como subcelebridade local. Nesta cena, cada espectador deveria entrar com um papel colado na testa que indicava o nome do seu personagem. Ou seja, o espectador só tinha conhecimento sobre qual era o seu papel, a partir da relação que os outros estabeleceram com ele. Para que o jogo funcionasse, mapeamos quem seriam essas subcelebridades e pesquisamos informações, especialmente curiosidades peculiares. A partir desta lista, escolhemos os amigos e inimigos de cada personagem. O elenco então estudou essas personalidades e criou possíveis interações. A regra do jogo era que ninguém poderia chamar o outro pelo nome, mas apenas dar dicas quanto a personalidade dessa pessoa. Esta cena era o momento em que os espectadores criavam uma autonomia distinta. A sensação de estar perdido no caos e êxtase da interação social só acontecia por causa desta preparação anterior. Aparentemente, as pessoas sentiam-se confortáveis na brincadeira, pois sugeriam interações, falavam ao microfone, enfim, criaram junto com a cena.

Em situações de participação, a estrutura de jogo substitui a estética. Ao invés de eventos trabalhos de antemão, existe um “plano de jogo”, um conjunto de objetivos, movimentações, e regras que são geralmente conhecidas ou explicadas. O plano de jogo é flexível, se adapta à mudança das situações (SCHECHNER, 1994, p.78) .



Figura 22 – Flavia Reckziegel como Dinorá na cena "Auge" (Terceira temporada). Foto: Luis Paulot.



Figura 23 - Espectador junto a Eriam Schoenardie como Lola na cena "Auge" (Terceira temporada). Foto: Luis Paulot.



Figura 24 - Thaís Andrade (iluminadora) e João Gabriel OM como Jayjay na cena "Auge". Foto: Luis Paulot.

*

Em uma entrevista¹⁸, o pensador suíço Alain de Botton comparou o coletivo à uma festa que precisa de um anfitrião para que as sociabilidades aconteçam. O papel do anfitrião, ou diretor, é estimular o grupo a interagir coletivamente. Seria como indicar o primeiro passo a uma pessoa e, depois, deixá-la criar autonomia para continuar.

Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas. Em tempos de desejo de encontros, a função do diretor se potencializa como artista relacional, que compõe microterritórios de sociabilidade onde outros modos de relação e criação são possíveis. (FAGUNDES, 2016, p.159).

Aos erros e acertos, eu aprendi o que funcionava especificamente para o processo *Moscas*. Dirigir teatro se aprende, sobretudo, na prática, em sala de ensaio. Minha organização ainda é intuitiva, originária de uma perspectiva como atriz. Quando dirijo, acordo uma Gabriela que dormia dentro de mim. A mesma que estava acordada em minhas festas de aniversário quando criança, aquela que, mesmo nunca tendo ido ao teatro, dirigia os coleguinhas em espetáculos que nunca tinham fim.

¹⁸ Para o evento Fronteiras do Pensamento em 2011.

Peças de teatro sem fim.

O fim sempre me foi um problema. É difícil acabar o que é tão bom fazer.

*

.

CAPÍTULO III

O que você almoçou hoje?

*

Parte I - O espectador criativo

*

A cena começa no palco do salão de uma escola. O lugar é simples, está iluminado pelo dia ensolarado. Sete crianças com roupinhas de balé cor-de-rosa estão posicionadas nas suas marcas iniciais. Na fileira da frente, ao centro, fica a menor de todas elas. A apresentação vai começar. O público, com familiares e outras crianças, aquieta-se. Uma caixa de som estourada começa a tocar música clássica. Com as mãos na cintura, os pés em primeira posição, elas começam a coreografia. Os passos são simples, mesmo assim a menor de todas faz sempre o contrário. Enquanto levam o pé a direita, só ela faz para a esquerda. Aos pulinhos, todas vão para um canto do palco, ela sozinha vai para o lado oposto. A menor de todas parece não perceber que faz tudo errado e fora do ritmo. Em determinado momento, ela simplesmente para de dançar. É a única imóvel. Encara o público. Os olhos não piscam, estão perdidos num ponto infinito do horizonte que só ela parece ver. As outras, continuam com a dança. Mas ela permanece lá, estática. A apresentação chega ao fim. Silêncio. Todas as crianças saem correndo, vão brincar com as outras que assistiam. Menos ela. Fica ali, encarando o desconhecido. As cortinas descem. Fim da cena.

Para começar a escrever sobre a relação entre os espectadores e *Moscas*, tentei buscar na memória a sensação de perceber o público enquanto se está em cena. Foi quando lembrei deste episódio, gravado em vídeo pelo meu pai em 1993, o qual narra a primeira vez que subi no palco. Eu desconfio que naquele momento algo aconteceu em mim que permanece até hoje.

Vinte anos depois, participei de um espetáculo chamado “A coisa no mar”¹⁹. Minha personagem era Berenice, uma ex-escritora alcoólatra. O enredo narra a rotina de cinco pessoas à deriva em alto mar que começam a ver uma coisa ameaçadora vinda da água. Cada personagem, interpreta esse perigo de acordo com as suas visões e personalidades. Berenice foi a primeira a avistar a “coisa” – por ela descrita como algo que não poderia ser comparado

19 Escrito pela alemã Rebekka Kricheldorf.

a nada que conhecesse. O momento anterior, que desencadeia esta visão era, justamente, a cena em que escancara sua fragilidade ao responder a outra personagem o porquê havia parado de beber:

Berenice - Eu tive uma iluminação [...]. Como um místico que vislumbra Deus e estremece no êxtase do reconhecimento. Foi assim que eu enxerguei a verdade e estou, desde então, plena dela e a administro. Foi numa sessão de leitura. Eu levantei os olhos durante uma sessão de leitura e o vi, o público. E adivinhe só, o público era uma legião de mulheres abandonadas na faixa dos 50, em que o interesse cultural era resultado do desespero. Triste carne desprezada à procura de sedativos. E eu? Eu lhes fornecia a substância. Então, caí e estremei. Com a boca espumando como outrora Teresa D'Ávila. Fui levada dali em uma maca [...] desde esse dia nunca mais escrevi nenhuma linha, só bebi. Foi isso. Agora, não me diga nada.

O público que Berenice percebe pela primeira vez também pode representar a “coisa”. Diferente do resto do espetáculo, nesta fala eu encarava o espectador nos olhos. De repente, a quarta parede era derrubada e aquele breve instante parecia tomar outra dimensão. Era eu quem estava exposta à frente do desconhecido, do olhar do outro. O tempo se potencializava de tal modo que parecia parar, um estado ambíguo de sentir prazer em expor a própria fragilidade. Talvez tenha sido essa súbita sensação de existência que me manteve hipnotizada naquela apresentação de balé.

*

Imagine um teatro.

Provavelmente, o seu imaginário será bombardeado por imagens de um edifício cênico com uma evidente divisão entre palco e plateia. Não apenas a arquitetura teatral tradicional foi moldada através desta perspectiva, mas também a atuação, o formato das montagens e a experiência em si. No final do século XVIII e começo século XIX, o teatro europeu foi marcado pela cultura do “espectador disciplinado”. Assim, estratégias foram criadas para dominar cada vez mais as reações que o público era autorizado a ter. O lugar do espectador ficou cada vez mais escuro e silencioso, a iluminação aprimorou o foco de ação que acontecia no palco e, conseqüentemente, limitou em uma barreira visual o espaço do espectador e ator. Até mesmo a demonstração das emoções por parte do público era habitualmente rejeitada.

Metade do século dezenove e ainda existem criaturas primitivas que não conseguem conter suas lágrimas quando testemunham num palco os infortúnios de uma heroína nas mãos de um traidor. Não visite estes teatros, ao menos que você deseje experimentar os soluços descontrolados destes trabalhadores de corações abertos, os geniais membros da pequena burguesia. (VÉRON, 1874, p. 60)

Esta cultura teatral foi efetiva a ponto de seguir popularmente com vestígios até hoje, embora em diálogo com a sociedade contemporânea. Regularmente, o espectador ainda é

colocado imerso na caixa obscura com uma parede invisível que o bloqueia da ação que acontece no palco.

O teatro ortodoxo é um sistema fechado que desencoraja o feedback. É fechado não somente porque o espectador é excluído como também porque tudo que acontece no palco já é conhecido pelos atores, e é suposto que não se mude nada desta estrutura. Se arte e jogo estão relacionados um com o outro, então o teatro ortodoxo exclui um dos elementos mais preciosos da arte: receber de outro jogador uma versão de si mesmo (SCHECHNER, 1994, p. 72).

Porém, paralela à existência desta cultura teatral, também sempre existiu a sua desconstrução. Um dos primeiros aspectos investigados durante o processo de criação *Moscas* foi desconfigurar este parâmetro ao criar uma relação criativa entre atores e espectadores.

Sou tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram *de fato* abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo – diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro – daquilo que se chama *teatralidade*.... (SARRAZAC, 2013, p. 77)

O acontecimento teatral é o encontro entre ator com espectador em um mesmo espaço e tempo.

[...] tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram junto daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente [...] uma vez que virtualmente o olhar de todos os participantes podem se encontrar, a situação do teatro constitui uma totalidade de processos comunicativos evidentes e ocultos” (LEHMANN, 2007, p. 18).

Inevitavelmente, os espectadores reagem ao que é proposto pelos atores. Não são passivos, suas reações contagiam os atores, que respondem de volta. “O ator pode sentir a plateia de maneira tão palpável quanto a plateia sente os atores” (BOGART, 2011, p. 56). Por sua vez, os atores também reagem aos outros atores. O espectador também é contaminado pelo resto do próprio público. Ou seja, a teia das relações que podem ser estabelecidas no evento teatral é mais complexa do que parece em um primeiro momento. Em suma, uma encenação é um lugar em que relações são estabelecidas em torno de um jogo contínuo e circular.

“A terceira forma – a melhor forma do meu ponto de vista – não tem como objetivo a amplificação do efeito, mas a transformação do próprio esquema causa/efeito, com a rejeição do conjunto de oposições que sustenta o processo de embrutecimento. Ela invalida a oposição entre atividade e passividade assim como o esquema de “transmissão igual” e a ideia comunitária de teatro que na verdade faz dele uma alegoria de desigualdade. O atravessamento das fronteiras e a confusão de papéis não deveriam levar a uma espécie de “hiperteatro”, transformando a

condição (passiva) do espectador em atividade ao transformar a representação em presença. Pelo contrário, o teatro deveria questionar o privilégio da presença viva e trazer o palco novamente para um nível de igualdade com o ato de contar uma história ou de escrever e ler um livro. Ele deveria ser a instituição de um novo estágio de igualdade, onde os diferentes tipos de espetáculo se traduziriam uns aos outros. Em todos estes espetáculos, na verdade, a questão, deveria se tratar, ao mesmo tempo, de atores que apresentam suas habilidades e espectadores que estão tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto, entre pessoas desconhecidas. Artistas, como pesquisadores, constroem o palco onde a manifestação e o efeito das suas habilidades se tornam dúbios na medida em que eles moldam a história de uma nova aventura em um novo idioma. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções. Que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela. Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores. ” (RANCIÈRE, 2010, p. 122).

Com o avanço das tecnologias, internet e videogames, a interatividade tem estimulado a recepção dos espectadores. Apesar de conseguir, efetivamente, criar universos de simulação, ainda não possibilita a presença dos envolvidos em um mesmo espaço e tempo. Por isso, impede que a teia viva das relações aconteça concretamente. A risada de um espectador que assiste televisão em casa não é ouvida pelo apresentador. Embora seja uma arte de entretenimento mais artesanal, o teatro funciona como um medidor sensível do corpo social e acaba por se apropriar cada vez mais destas linguagens ao revisitar o papel do espectador, por exemplo.

Enfim, a barreira invisível entre espectador e ator resiste intrinsecamente em produções teatrais contemporâneas, isto porque, em um primeiro momento, o próprio público mantém uma relação de repulsão a experiências interativas. Salvo exceções como, por exemplo, os espetáculos infantis. Ainda que muitas montagens mantenham a quarta parede, as crianças normalmente sentem-se à vontade de participar criativamente das montagens. Afinal, ao contrário dos adultos, elas ainda não têm o corpo preso às amarras sociais. Elas participam espontaneamente do jogo como em uma brincadeira de faz de conta.

Quando repenso o meu próprio lugar na função de espectadora, consigo entender que também é um terreno de fragilidade que às vezes não estou disposta a percorrer. Eu me questiono como seria possível transformar a exposição em jogo. Se o teatro é paralelo a vida, ao invés de bloquear poderia, assim, potencializar a experiência relacional.

*

Parte II – Estratégias de interação

*

Do projeto de concepção até as apresentações finais, o papel do espectador em *Moscas* foi continuamente se transformando. Por ironia, a ideia inicial era manter a quarta parede, em que *voyeurs* acompanhariam as cenas, e deste modo, não haveria interferência direta no jogo dos atores. Porém, ao improvisar os eventos, percebemos o quão nebuloso o papel do espectador continuava para nós.

Ainda nos perguntávamos sobre como aconteceria essa participação, pois os ensaios eram fechados e a reação do público era apenas suposição. Como a relação com o espectador só acontece no jogo de cena durante as apresentações, o processo de criação do espetáculo tornou-se um exercício constante de repensar toda a estrutura dramaturgica. Portanto, definir o papel do público foi essencial para que a engrenagem de criação do espetáculo pudesse funcionar.

Ao ser a primeira espectadora, questionei qual era o meu lugar nas improvisações. Inicialmente, eu ficava dentro da cena, fazia parte do acontecimento e jogava diretamente com os atores. Noutro, experimentei estar fora da cena. Depois de tentativas variadas, decidimos que o mais interessante para o espetáculo seria se o público funcionasse como um coro de figurantes da situação, mas que jogaria com os acontecimentos. Assim que definido, já nos últimos “ensaios-eventos”, convidamos amigos para participarem do experimento. Em um primeiro momento, eles se sentiram intimidados com a proposta e como observadores contemplativos sentaram para assistir o que acontecia. Por outro lado, os atores também ignoraram a presença deles. A partir daí, encontrei vários aspectos para trabalharmos durante os ensaios e assim, com o tempo, a relação entre ator e espectador começou a se desenvolver.

A participação é uma forma de tentar humanizar a relação entre performers e espectadores. Esse processo transcende muito o que acontece no teatro. Não há melhor laboratório para tentar experimentar as diversas formas de respostas do que o intenso, microcósmico espaço teatral. Se meus experimentos recentes com participação do espectador parecem hesitantes, até tímidos, é porque reconheço o tamanho e a profundidade dos problemas que são revelados pela participação. Cada grande salto é seguido por sondas exploratórias em várias direções. Cada parada é apenas temporária. Não há técnica mais importante para o desenvolvimento do teatro contemporâneo do que a participação. (SCHECHNER, 1994, p. 219)

*

A encenação que depende criativamente do espectador é realizada em um campo de incertezas. Como estabelecer este vínculo era um objetivo importante, foi preciso criar um ambiente de confiança, que o próprio espectador sentisse vontade de reagir, se colocar em estado de jogo. Portanto, foi concebido um plano de ação com as seguintes estratégias:

- O espectador deveria ser conduzido ao transitar entre cenas (toda equipe deveria ter a consciência alerta em se certificar que o público não ficasse perdido);
- A participação interativa deveria ser gradual (que evitassem exposições desnecessárias como lançar perguntas que não exigissem respostas imediatas e precisas);
- Os jogos propostos deveriam ser de entendimento acessível;
- O elenco deveria jogar o máximo possível com às proposições do espectador;
- Desenvolver experiências individuais intimistas (deste modo, apenas algumas pessoas testemunharam ações e falas) e
- Indicar visivelmente no cenário qual evento se está e tentar transparecer no jogo as formalidades sociais típicas de tais situações.

Para tanto, os papéis que o coro de espectadores assumiria em cada cena, deveria ser definido entre os atores para, conseqüentemente, ficar estabelecido para o próprio espectador. Assim, foi determinado: durante o parto eles seriam pacientes na sala de espera do hospital; na transição com temática de aniversário, um espectador seria o aniversariante e os outros seriam os convidados da festa; na cena “Introdução à sociedade”, o público ganharia o papel de debutantes fazendo um curso de boas maneiras; durante o natal, eles seriam os amigos dos filhos da família; já na cena seguinte, seriam os clientes de uma empresa de publicidade; na transição, jogariam uns com os outros como solteiros à procura de suas almas gêmeas; no casamento seriam os convidados da festa; no leilão, cada um ganhava o papel de uma subcelebridade local; no asilo, seriam os idosos jogando o bingo semanal e, por fim, no enterro seriam pessoas desconhecidas interessadas na fortuna do falecido.

Buscamos evidenciar o papel do espectador como agente criador do acontecimento teatral. Mesmo que atores e espectadores partam de papéis criadores distintos, os dois são ativos neste jogo. Para a existência de um lado, é necessário o outro. O ator conduz a poética e

o espectador usa a sua própria cartografia de desejos para determinar como será essa condução.

As palavras companhia e companheiro vêm do Latim e significam compartilhar o pão. Se o artista está oferecendo determinada poética, deduz-se que o espectador receba essa poética e possa criar emancipadamente a partir dessa poética, mas que também entre em contato com aquilo que o artista lhe está propondo (DUBATTI, 2011, p. 6).

“Participação significa reconhecer que o público é a água em que os performers nadam” (SCHECHNER, 1994, p. 156). Depois de constatarmos que o público era o mecanismo mais importantes para *Moscas* acontecer, percebemos que a potência do espetáculo estava justamente em desenvolver este vínculo

Durante as apresentações, foi possível observar uma outra categoria nesta rede de relações que até então havia passada despercebida: o espectador com outro espectador. A cena que enraizou esse encontro, funcionava como um jogo *speed dating*. Nela, o espectador deveria sempre responder perguntas simples para uma pessoa diferente do público: “o que você almoçou hoje? ”, “que meio de transporte você chegou aqui? ”, “ovo frito ou cozido? ”, “praia ou montanha? ”, “Capão da Canoa ou Torres? ”. No primeiro ensaio geral aberto ao público, um dos convidados contou o quanto havia adorado aquela cena em especial porque ali foi aberta uma porta de entrada para conversas que se estenderam do intervalo até o final. Ou seja, no primeiro momento em que as pessoas tiveram autonomia para se relacionar, começaram a interagir e socializar entre elas.

Segundo dia de apresentações

Temos duas crianças na plateia. O público recebe a indicação de seguir para a cena do hospital. Anabela, uma das crianças, começa a chorar: “O que vão fazer com a gente? ”. Pergunta à mãe. André, como enfermeiro Dione, prontamente higieniza as mãos de um espectador com. Ao ouvir o choro, para. Vai até ela, olha nos olhos e pergunta se ela também quer passar, pois acabaria com a vontade de chorar. Nesse momento, o choro para. Ela assiste atentamente a cena inteira e também o resto do espetáculo. Depois da apresentação, a mãe de Anabela vem falar comigo sobre aquele gesto que havia sido significativo para as duas se sentirem em um ambiente confiável. A mãe comenta sobre a abordagem da cena do leilão de arte, dos papeizinhos com nomes de celebridades colados nas testas. Aquela cena que funciona como um jogo de mesa de bar em que o objetivo final é descobrir o nome colado na testa através de pistas dadas pelos outros.

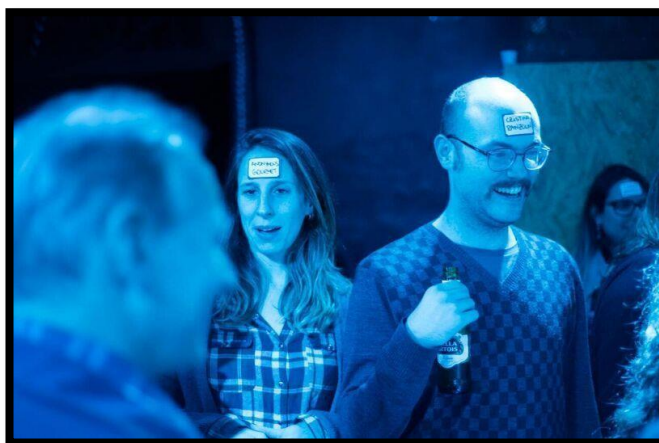


Figura 25 - Espectadores na cena "Auge". Foto: Pedro Lunarís.

Os atores se dirigiam ao público pelos nomes colados, sem pedir em troca a responsabilidade de uma resposta correta. Ou seja, o espectador poderia se esconder atrás de uma máscara. Como ninguém sabia qual era a sua, não havia problema em não saber responder – até fazia parte da brincadeira. Era fascinante ver o jogo se transformando de forma viva, em comunidade, com corpos em estados performativos que deixavam, aos poucos, de lado as regras comumente projetadas na figura do espectador.

O significado original do teatro refere-se como sua concepção com o jogo social – jogado por todos e para todos. Um jogo em que todo mundo é jogador – atores e espectadores. Os espectadores são envolvidos como co-jogadores. Nesse sentido, o público é o criador do teatro. Assim, muitos participantes constituem o evento teatral mantendo sua natureza social que não pode ser perdida. Teatro sempre produz uma comunidade social (HERMANN 1981, p. 19).

Ao criar estes espaços relacionais, tentamos reproduzir um reflexo de como as pessoas convivem em sociedade. Evidenciar o espectador como um agente criativo da encenação é tentar subverter alguns códigos convencionados socialmente. Nas artes, política, educação, religião, as pessoas são continuamente colocadas em estados embrutecedores de acomodação “A emancipação traz uma ideia de distância oposto àquela embrutecedora. [...] A emancipação parte do [...] princípio da igualdade” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). A ordem social impõe suas regras em nossos corpos. Buscar a perspectiva da horizontalidade das relações em um evento teatral, é uma forma de tentar repensar essas regras. *Moscas* revisita o princípio das relações humanas como lugar da arte.

“Drama significa ação. O teatro é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos. Estes últimos podem ter abdicado do seu poder, mas esse poder é recuperado por aqueles outros na performance, na inteligência que esta performance constrói, na energia que ela transmite. O verdadeiro sentido do teatro deve ser atribuído a este poder que atua. O teatro deve ser trazido de volta à sua essência, que é o contrário daquilo que é normalmente conhecido como teatro. O que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos” (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

Depois do segundo dia de apresentação

Anabela brinca pela casa enquanto bebemos cervejas em uma roda de conversa. A menina está agitada, corre, se esconde e pula sem parar. Ela então vem com uma proposta. Um jogo que, para mim, resume toda a experiência *Moscas*. Anabela convida um por um a passear com ela pela casa. Como uma guia, apresenta os diferentes espaços, reproduz os jogos, cria cenas. Em um determinado momento, ela pede para que sentemos todos juntos. Ela nos encara com seriedade, pergunta: “Você já matou alguém?” - Exatamente a fala de uma das atrizes na cena do enterro. Ela explica o resto da brincadeira: agora, nós devemos parar em um lugar específico, bater com a mão na testa e falar por repetidas vezes uma frase que ela mesma inventou: “Estou prestes! Estou prestes! ”. O momento é mágico, está expandido. Os olhos brilham. Todos respondem *sim* ao jogo dela. Quando falamos: “Anabela...”, ela braba reprime: “O meu nome é Gabriela! ”. Afinal ela é quem propõe os jogos, é a diretora que não quer ficar fora da brincadeira.

De alguma forma, essa sensação resume a minha experiência *Moscas*.

Eu fui Anabela, ela foi Gabriela.

No fundo, eu sinto que a menina da apresentação de balé encontrou alguém para brincar.



Figura 26 - Anabela brincando depois da apresentação.

Conclusão

Antes de concluir, preciso ressaltar que minha intenção neste trabalho não foi escrever verdades absolutas. Espero que estes sejam pensamentos transitórios e que em alguns meses eu perceba novos caminhos ou até que eu me contradiga e discorde de tudo que escrevi. Minha conclusão começa com o ato de desapego do que eu própria acabei de escrever. Por ora, trago uma consciência tranquila ao entender a importância que este processo de reflexão me foi e que, depois, pode deixar de ser.

“ [...] palavras são apenas palavras. Romper com os fantasmas da Palavra transformada em carne e do espectador transformado em ator, saber que palavras são apenas palavras e que espetáculos são apenas espetáculos talvez nos ajude a entender melhor como palavras, histórias e espetáculos podem nos ajudar a mudar alguma coisa no mundo em que vivemos ” (RANCIÈRE, 2010, p. 122).

A reflexão a partir de um lugar distanciado, depois de já ter digerido todo o caos do processo de criação, fez eu conectar e organizar informações, provocar um novo olhar sobre a montagem. “É somente sabendo manter a distância que se pode ficar perto do que é” (MAFFESOLI, 2014, p. 44). Faz dois anos – com períodos de maior e menor intensidade – que eu acordo e vou dormir com *Moscas* nos pensamentos. Vivi um longo período em uma mesma onda gravitacional recheada de prazer e dor. Eu me deixei ser sugada, sem piedade, minha coluna foi esmagada, as feridas foram abertas e os órgãos expostos. É uma sensação próxima ao estar cegamente apaixonada, se esquecer pelo outro, movida por um sentimento inexplicável e irracional de continuar a fazer teatro.

Repensar o processo fez com que eu reencontrasse possibilidades que com o tempo haviam parado de me interessar. Pesquisar teatro é uma delas. Confio na ideia de me deixar experimentar, construir e desconstruir. Antes, esse pensamento não me fazia salivar e ter a sede que sinto agora. Perceber o teatro como um músculo social me deixa em estado de alerta, inquietude, quero ver, falar, expurgar, descobrir. Aqui termina uma aventura para começar outra.

O processo de criação do espetáculo me jogou para fora da zona de conforto, me deu a liberdade de repensar constantemente dispositivos de criação de cena. Como diretora, me encontrei atriz. Entendi teatro como uma experiência intensiva, compartilhada, que arrebatava e transforma. “Eu te vi em todos os detalhes”, foi o comentário que minha mãe fez depois de ter

assistido *Moscas* pela primeira vez. Uma síntese, um filho. Se descobrir, enfim, no olhar do outro. Suor. Transbordamento de existência.

*

Primeiro episódio

Encontrei meu primeiro fio de cabelo branco no dia em que passei na segunda chamada do vestibular.

Segundo episódio

Chego esbaforida no lugar onde fiz cópias durante toda a minha graduação para imprimir o relatório escrito depois da primeira temporada. Estou atrasada e tem uma fila enorme. Rapidamente faço um contato visual com o cara que atende. Nos conhecemos há anos, ele não sabe meu nome e eu não sei o dele. Ele vê o desespero nos meus olhos, me chama para um canto do balcão e pergunta o que aconteceu. Começo a tentar explicar, ele rapidamente aponta para um computador e diz: “Usa o meu”. Fecho o e-mail dele, entro no meu, abro o arquivo. Ele pergunta se é impressão com cor, eu digo que sim e que tem que ficar boa. “Então manda para a impressora tal”, ele me avisa enquanto atende os outros. Confiro, tudo ok, clico em imprimir e espero com a perna balançando e a mesma cara de desesperada. “Vai impressora”, “vai impressora”, eu fico repetindo em pensamento. Ele some para a salinha das impressoras. Meu relatório volta encadernado com belíssimas fotografias, está tudo certo. Ele, então, confere e conta o número de páginas. Para nas fotos, se põe a rir, riso genuíno mesmo, bobo. Comenta sorrindo: “Deve ser bom fazer teatro! ”. Aquilo desce em mim como uma pedrada, choque de realidade, soco no estômago. Penso no lado do balcão em que eu estava e em qual lado ele estava. Penso que, sim, sim, é divertido, mas também eu havia acabado de viver dias estressantes, eu estava era acabada. O que acontece após essas vivências intensas, depois das temporadas ou até da escrita deste trabalho, é uma confusão de sentimentos e sensações. É o pós-orgasmo, pós-parto, pós-apocalipse, o baque que vem depois de uma experiência que acumula muita vida em pouco tempo. A overdose do sentir-se vivo. Minha boca continuava entreaberta e os olhos arregalados. “É! ”, eu respondo ainda

incerta, “acho que é sim”. Os dois, então, olham uma foto que está especialmente engraçada e riem juntos. Saio dali correndo, consigo entregar o relatório a tempo.

Terceiro episódio

Alguns dias depois de ter escrito a introdução em que narro uma memória relacionada a minha avó, ela cai um tombo e bate a cabeça. Desde então, começou o processo de esquecimento de tudo e todos. Hoje tenho certeza que aquele momento que tivemos, a pouco tempo atrás, não tem como existir mais.

Quarto episódio

O grupo que criou *Moscas* inventou de propor uma oficina para atores e não atores sobre o processo de criação do espetáculo. Um desdobramento que partiu depois de escrever este texto e organizar os dispositivos de criação usados ao longo do processo. A ideia era concentrar o conteúdo em encontros intensivos, todos os dias de uma semana. O formato seria semelhante a etapa dos ensaios-eventos, mas considerando as estratégias que foram descobertas ao final do processo de criação. Fizemos duas improvisações, um vernissage e uma reunião de pais e mestres de uma escola franciscana. Depois da primeira, percebi os aspectos que precisaram ser reforçados: dizer sim ao jogo do outro; dar foco; a importância de não quebrar as regras sociais típicas do evento logo em um primeiro momento pois assim não há espaço para que a situação cresça; se apropriar do roteiro de acontecimentos e insistir para que as ações se desenvolvam. Junto aos novos semblantes, lá estavam eles, as pessoas do elenco *Moscas*. Conseguiram mais uma vez me impressionar pela qualidade na atuação e jogo. Percebi a evolução que eles tiveram e como esses dispositivos vão além da criação da cena, mas são parte da formação daqueles atores. A oficina resultou em um laboratório de criação que partiu das relações entre os jogadores envolvidos, desta vez sem espectadores. O espaço de convívio ampliado foi determinante para que as improvisações acontecessem. O encontro foi mais um passo nessa caminhada que começamos no terreno incerto da lama movediça e caos.

Quinto episódio

Sonhei que este TCC pegava fogo.

*

*

Fragmento de áudio antes da cena do enterro: (Barulhos de moscas). Você não está sozinho. Uma mosca para em cima do seu nariz. Você olha para a mosca. A mosca olha para você. Elas sentem o cheiro da morte. As moscas sentem o cheiro da morte, você pensa. Qual o gosto da mosca? Um pingo de suor frio começa a escorrer da sua testa. Você segura a respiração por alguns segundos. E solta, muito devagar. O pingo de suor escorre pelo lado do seu rosto. Ela percebe (barulhos de moscas). Ela voa. Foge enquanto é tempo. Para além das pilhas de papéis. Não há mais barulho nenhum. Nada mais acontece. Nunca mais. Será que é isso o paraíso? Será que eu morri?

*



Figura 27- Foto analógica tirada e colorida digitalmente por Martino Piccinini. Da esquerda para direita: Diogo Verardi, André Varela, Madalenna Leandra, Felipe Luz, João Gabriel OM, Matheus Wathier, Gabriela Poester, Naomi Luana, Eriam Schoenardie, Cláudia Carvalho, Isadora Pillar e Jesline Cantos Divulgação primeira temporada.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, v. 8, 2008, p. 250-258.

_____. O processo colaborativo no teatro da vertigem. **Sala Preta**. v. 6, 2006, p. 127-133.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **A canoa de papel**. 3. ed. Brasília: Dulcina, 2012.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____; LANDAU, Tina. **The viewpoints book**: a practical guide to viewpoints and composition. Nova York: Theatre Communications Group, 2005.

BROOK, Peter. **The Empty Space**: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. New York,: Atheneum, 1968.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. London: Routledge, 2008.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

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

MAFFESOLI, Michel. **Homo Eroticus**: Comunhões emocionais. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

_____. **O tempo das tribos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1998.

MENDONÇA, Renato. Entrevista com Jorge Dubatti. **Cena**, 2011, p. 2-9.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Porto Alegre: L&PM, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 3. ed. New York: Routledge, 2013.

_____. **Environmental Theater**. New, expanded ed. Nova York: Applause Books, 1994.

SERRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da Teatralidade. **Sala Preta**. v. 13, n.1, 2013, p. 56-70.

FAGUNDES, Patrícia. Caos e processo de ensaios. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010.

_____. Diretor como Artista Relacional. **Cena**. v. 20, p. 159-167, 2016 .

_____. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE , 6, 2011, Porto Alegre. Memória Abrace Digital, 2011.

_____. O teatro como um estado de encontro. **Cena**. v. 7, p. 31-41, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**, v.15, 2010, p. 107-122.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, 2014, p. 85-94.