

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

LIGIA DE MENEZES MEYER

**DILUIÇÃO DISCIPLINAR NA CRIAÇÃO CÊNICA: UMA
PERSPECTIVA A PARTIR DA MONTAGEM DO ESPETÁCULO
DÉBORA BÉVORA**

PORTO ALEGRE

2019

LIGIA DE MENEZES MEYER

**DILUIÇÃO DISCIPLINAR NA CRIAÇÃO CÊNICA: UMA
PERSPECTIVA A PARTIR DA MONTAGEM DO
ESPETÁCULO DÉBORA BÉVORA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Arte
Dramática do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharela em Teatro, com
habilitação em interpretação teatral.

Orientador: Henrique Saidel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Henrique Saidel – UFRGS (Orientadora)

Prof. João Carlos Machado – UFRGS (Examinador)

Profa. Patrícia Leonardelli – UFRGS (Examinadora)

Aprovado em ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

À Giorgia Fiorini, pela parceria artística, filosofia compartilhada, imersão, coragem e enfrentamentos.

Ao Henrique Saidel, pela orientação e confiança.

Ao Eduardo Modesto, pelas horas compartilhadas, fluxos intermináveis e suporte emocional.

À Claudia e ao Nelson Meyer, por terem me colocado no mundo, criado com carinho e terem me educado para que eu soubesse lidar com as frustrações.

Ao Phillipe Coutinho, à Laura Moreira, ao Eduardo Schmitd, à Patricia Leonardelli, ao Chico Machado, ao Eduardo d'Ávila, à Julia Narvaez, ao Tiago Schmitdt pelas colaborações artísticas em DÉBORA BÉVORA, pelos olhares amorosos e pelas provocações críticas.

Acredito que o desconforto sempre tenha sido um grande impulsionador de minhas escolhas. A dúvida, o caos e as perguntas – principalmente aquelas que não têm resposta – sempre foram elementos fundamentais para que eu pudesse enxergar sentido nas coisas, principalmente, para que eu pudesse criar sentido para as coisas, agindo ativamente sobre elas. **Aquilo que está ordenado já está feito, quando não está morto.**

Giorgia Fiorini

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a diluição disciplinar na criação do espetáculo DÉBORA BÉVORA. Essa peça foi montada no estágio de interpretação teatral da autora desta monografia no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ao longo do ano de 2019. A partir do conceito de corpo aquífero, que toma o corpo do artista cênico como matéria prima de toda criação cênica, a autora discorre sobre a criação de DÉBORA BÉVORA, na qual ela atuou como atriz, dramaturga, editora de vídeo e diretora.

Palavras-chave: ator, processo de criação, diluição disciplinar, corpo aquífero, criação cênica

ABSTRACT

The present work aims to investigate the disciplinary dilution in the creation of the play DÉBORA BÉVORA. This piece was assembled in the internship of theatrical interpretation of the author of this monograph in the Department of Dramatic Art of the Federal University of Rio Grande do Sul in 2019. Starting from the concept of aquifer body, which takes the body of the performing artist as a subject to the whole scenic creation, the author discusses the creation of DÉBORA BÉVORA, in which she acted as an actress, playwright, video editor and director.

Keywords: actor, creation process, disciplinary dilution, aquifer, scenic creation

Nota ao leitor: essa monografia foi escrita como um grande bloco de texto que mistura relatos descritivos-reflexivos da minha prática cênica em DÉBORA BÉVORA com relações conceituais de teóricos teatrais e de outros campos que emergiram no meu pensamento e escrita. Essa articulação pode parecer por vezes caótica quando as fronteiras são diluídas. Dessa forma, procuro sobrepor a diluição das disciplinas artísticas no processo de criação cênica a diluição da escrita monográfica. Para convidá-los a entrar nesse diálogo comigo, pontuei o texto em títulos que são apenas frases isoladas em um único parágrafo. Assim, a leitura pode ser fragmentada. Nesses “capítulos” abordo principalmente algo que podemos dividir em um

SUMÁRIO

1 AQUÍFERO CORPO.....	7
2. DIVAGAÇÕES SOBRE DENTRO E FORA.....	16
3 DRAMATURGIA E CENA.....	30
4 DILUIÇÃO DISCIPLINAR NA CRIAÇÃO CÊNICA.....	43
REFERÊNCIAS.....	47
APÊNDICE.....	49
ANEXO.....	50

Aquífero corpo. A experimentação é fundamento primordial na criação do meu estágio de atuação. Assumo-me nesse processo como uma artista com poética experimental e com interesses diversos que se atravessam conforme minhas afetividades e as possibilidades técnicas disponíveis em cada momento, geralmente escassas.

Na elaboração da escrita do meu projeto de estágio na disciplina de “Preparação para Estágio” ministrada pela professora Patrícia Fagundes no segundo semestre de 2018, eu deveria estabelecer minha equipe de trabalho para a criação de uma peça teatral a ser executada no ano de 2019. Naquele momento me deparei com a primeira crise: o diretor convidado por mim não estava disponível para o processo.

A partir desse ponto, tive a oportunidade de repensar o meu estágio como uma possibilidade de montagem de uma peça sem a figura de um diretor centrada em uma pessoa. Uma metodologia de pesquisa que acredito nas artes cênicas é aquela que dialoga com o fazer artístico, com as dificuldades do contexto do fazer (materiais, interpessoais, intrapessoais) e que, de forma experimental, vai indo-e-voltando e revendo a si mesma, se refazendo. Isso, para mim é entender a arte como processo, como busca e como conexão. A arte ao se admitir academicamente como não-ciência faz com que o nosso campo só tenha a ganhar. Isso acontece porque apesar de podermos fazer perguntas objetivas na pesquisa ou de escolher um problema X, a subjetividade do fazer arte e a arte em si são infinitas.

Assim, a pesquisa arte (mais do que “artística” ou “em artes”) é uma “pesquisa em movimento”: seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito. Por isso, a arte deve ser o fundamento de sua pesquisa, agregando e dialogando com todo e qualquer campo a partir desse elemento eixo constitutivo, que se (des)(re)organiza. A liberdade irrestrita da arte é única dentre todos os campos, mesmo que e justamente porque suas origens tenham sido divinas, funcionais e sociais. (FERNANDES, 2014, 76).

Dessa forma, assumo que minha escrita, prática e pesquisa apesar de serem minuciosas não tem a pretensão de esgotar determinado tema. Assumo a incompletude que preenche dúvidas de uma vida inteira que está por vir. Ainda mais porque me aventuro a discorrer sobre diferentes áreas dentro do campo das artes, anuindo que me interessa mais a relação **entre** elas do que alguma disciplina isoladamente. O teatro permite essa confluência (ou divergência) de trabalhos de diferentes áreas da arte e de diferentes mídias na cena.

Assim, no processo de criação cênica estão implicados o trabalho dramaturgico, interpretativo, performativo, diretivo, coreográfico, vocal, cenográfico. Existe também o trabalho de criação da luz, do figurino, da sonoplastia, de objetos e bonecos. Além do cruzamento com o audiovisual na contemporaneidade, que explora a relação do ator com vídeos em cena. É evidente que a criação cênica não precisa de todos esses componentes para acontecer.

É preciso somente de um ator, um espectador e um espaço segundo o encenador Peter Brook (1970, p. 1). A etimologia da palavra **ator** segundo o dicionário Aurélio (1999, p. 226) vem da palavra em latim *actore* que significa agente da ação. Ator nesse contexto assume o sentido de quem atua, quem age, seja no caso de interpretar, performar, representar ou nos casos mais excepcionais, operar um robô-ator. É no campo da **ação** que se situa o ator. Dessa forma, ele funciona como um corpo condutor se situa no próprio cerne do acontecimento teatral (PAVIS, 2005). Segundo Patrice Pavis o ator é um vínculo vivo entre o texto do ator, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador (PAVIS, 2005, p. 30). Mas e quando o ator, encenador e o dramaturgo são a mesma pessoa?

Nos estudos de pedagogia do ator, que iniciaram de forma mais sistemática e metodológica a partir de Constantin Stanislavski nos primeiros anos do século XX, é comum encontrar leituras que apontem o ator como um instrumento para dar corpo às ideias do autor. O ator nesse caso é visto como uma espécie de tradutor que transforma as palavras-escritas-mortas em falas-ações-vivas. Esse trabalho não é de forma alguma algo pequeno ou de menor importância, mas me indago se o ator de teatro precisa estar sempre subordinado às ideias do autor e do diretor. A respeito disso quero questionar se essa é a única forma de se fazer teatro. Em que momento o ator pode ter pensamentos próprios?

Nesse caso, concordo com Ciane Fernandes, que é professora da Escola de Teatro da UFBA e pesquisadora nas áreas de educação somática, análise do movimento e formação corporal do ator, na citação supracitada: que defende que a arte, que tem origem divina, funcional e social é uma pesquisa em movimento infinito (apesar de duvidar se as outras áreas do conhecimento têm finitude como afirma a autora).

Colocando a lupa novamente no meu trabalho: na criação de DÉBORA BÉVORA se priorizou não apenas a multiplicidade de linguagens artísticas, mas a construção relacional entre elas. O interesse não é a coleção de técnicas ou ir em

busca do ator Broadway que canta, dança, interpreta e dá Duplo Twist Carpado. Até porque não sei dar Duplo Twist Carpado. Meu objetivo é não reter em uma só barragem o alagamento criativo que ora desagua melhor na linguagem audiovisual, ora se resolve em uma coreografia, ora em uma cena de diálogo.

Em DÉBORA BÉVORA, entendo que a criação esteja a serviço do acontecimento cênico. Dessa forma, a partir de experiências que constituem o meu corpo vou criando a cena em diferentes mídias e linguagens. Exemplificando isso, como escrevi anteriormente, têm ideias que funcionam melhor em vídeo, outras expressas em diálogo, outras por meio de narração, outra com coreografia, outra apenas na no jogo de iluminação. É nesse ponto que temos uma inversão de lógica: o corpo do ator que antes era usado para dar voz a literatura passa a ser a gênese de toda criação teatral.

Figura 1: o corpo do ator que antes era usado para dar voz a literatura passa a ser a gênese de toda criação teatral



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

A inversão na construção cênica em DÉBORA BÉVORA está no fato de todas as disciplinas artísticas existentes na cena derivarem do corpo do ator-criador. Mas como dar conta de tantas funções? Uma pista é por meio da experimentação, ir tentando e errando e eventualmente acertando. Mas o que é erro nas artes? Senão seguir uma perspectiva e encontrar outra?

Outra pista (a mais preciosa) é ter outro(s) ator(es) colaboradores que estejam disponíveis para esse mergulho em conjunto. É óbvio pensar que por meio do contato, exatamente no espaço virtual existente **entre** as subjetividades de diferentes pessoas, exista algo de muito fértil a ser explorado. Na solidão, a nossa cabeça dá muitas voltas e acaba nos levando aos mesmos lugares comuns. Com o outro existe um choque em que novas veredas são abertas. Dessa forma, conversei com Giorgia Fiorini¹, a outra atriz convidada como equipe de trabalho e ela confirmou: "Podemos fazer os papéis de atrizes, diretoras e dramaturgas". Aceitei essa experiência como desafio. O desafio como experiência. Assim, na impulsividade mesmo. Fui ao embalo da arrogância jovem que recusou a ouvir que não é possível dirigir enquanto está em cena e que para se escrever dramaturgia era necessário ter uma figura externa, pois os atores costumam esquecer do que improvisam. *Como assim não é possível?*

Acontece que a arrogância jovem de não dar ouvidos a máximas castradoras de quem tem (muito) mais experiência tem suas vantagens. É preciso cavar nossos próprios caminhos entendendo que a experiência é um processo singular, que presume estar vulnerável e agir com paixão. E o saber da experiência é:

o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. (BONDIA, 2002, p. 23).

¹ Giorgia Fiorini é artista cênica. Giorgia Fiorini é artista cênica. Licenciada em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Interesse nas áreas de Literatura Comparada, Estudos de gênero e Teoria Literária. Atuou como bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq e BIC/CNPq) no projeto "Literatura e ética: corpo, trauma e memória em tempos de pós-humanismo", coordenado pela Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt (UFRGS) durante quatro anos. É estudante de teatro, dança e performance arte.

Figura 2: *Como assim não é possível?*



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Dessa forma, Giorgia e eu assumimos o risco, a paixão e vulnerabilidade de nos experimentarmos como criadoras cênicas, tanto em cena como atrizes como “fora” dela como diretoras e dramaturga. Coloco a palavra “fora” em aspas porque O

binômio de dentro-fora é uma zona conflituosa e paradoxal que refletirei sobre nos próximos capítulos sem chegar a uma conclusão coesa. Guiada pelo pensamento do educador Jorge Larrosa Bondia supracitado, pude me dar a permissão de criar sendo guiada pelas minhas próprias experiências e referências e não pela verdade de outra pessoa que tem outros repertórios e outras elaborações de arte e vida.

A ambição de nos propormos a dirigir-escrever-actuar só encontrou eco devido a termos sido colegas durante dois anos consecutivos no Grupo Experimental de Dança da Prefeitura de Porto Alegre (GED). Dessa forma, estabelecemos um vínculo forte entre nós duas e com a experimentação. O GED é de formação artística e humana (afetiva, cultural e social) que atua na cidade desde 2007 e é um espaço de profunda experimentação sem objetivo de chegar a um resultado. Esse grupo preza o trabalho em grupo, a autogestão e a direção colaborativa. O GED, segundo um dos seus criadores, Airton Tomazzoni, é:

um espaço de formação com viés contemporâneo. Não uma escola de dança contemporânea, mas um espaço contemporâneo de formação em dança. E aqui a ordem dos fatores muda o resultado sim. A perspectiva contemporânea se estabelece não no sentido de tentar enquadrar-se dentro de parâmetros (sempre redutores e insuficientes) do que é identificado como dança contemporânea, mas sim pelo objetivo de refletir, pensar, fazer, experimentar as relações da dança com as questões do mundo contemporâneo, com a vida essa que nos apresenta condições singulares no nosso tempo. Condições de sociabilidade, da globalização, de redimensionamento de tempos e espaços, de transformações tecnológicas constantes, de novos modos de conviver, de perceber e interagir com o mundo e com o outro. (TOMAZZONI, 2018, p. 8.)

Assim, essas escolhas no processo de criação do meu estágio de atuação perpassam uma trajetória de conhecimento marcado em um corpo experimental. Entendo que o corpo é um campo de inscrição de saberes. O repertório do corpo, a linguagem e a própria grafia do corpo, ou a **coreografia**, podem ser vistos como um material de tanta sabedoria quanto a escrita. Dentro do panorama eurocêntrico e das instituições acadêmicas é estrutural a subestimação dos conhecimentos do corpo e a superestimação da produção escrita. Contudo, eu sabia que era pelo corpo que eu deveria começar a pesquisar. Leda Martins, dramaturga, professora da Faculdade de Letras da UFMG e pesquisadora de cultura afro-brasileira, nos aponta como os atos de **escrever e dançar** podem ser vistos por uma ótica análoga:

Nos voltejos da etimologia, tentamos uma outra aproximação. Em uma das línguas bantu, no Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo,

transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos ancorados no e pelo corpo em performance. (MARTINS, 2003, p. 64)

Os nossos corpos, meu e de Giórgia, passaram por uma pletera de técnicas (dança de salão, contato e improvisação, ballet clássico, danças urbanas, dança contemporânea, educação somática, *axys silabus*, etc). Ao mesmo tempo entendo que existe um universo de diferentes abordagens em cada uma delas. Não sendo especialista em nenhuma delas, pude entender que técnica corporal é apenas **uma modulação de forças no espaço**. Isso significa que esses diferentes códigos físicos atuam com princípios corporais similares, em um mesmo plano e com a mesma matéria. Isso pode parecer uma obviedade, mas é um entendimento crucial no aprendizado físico, desvinculado as técnicas físicas de uma romantização e sacralização que são antipedagógicas.

Figura 3: Técnica corporal é apenas uma modulação de forças no espaço.



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Nesse ponto ampliei meu entendimento e compreendi que as práticas corporais são essenciais no trabalho do ator a fim de ampliar nosso vocabulário expressivo na mesma medida em que podemos subvertê-las de acordo com cada trabalho e cada estética. Esse pensamento veio de uma anotação do meu “diário de bordo” da disciplina extracurricular Estudos em Dança Clássica I, ministrada pela professora Luciana Paludo no primeiro semestre de 2018, quando partindo de uma técnica rígida e codificada - o balé clássico - tive apreensão desses códigos por meio de uma perspectiva contemporânea, contextual e reflexiva. Estar em uma sala de ensaio vazia, com uma colega de trabalho, com a pretensão de criar uma peça de teatro pode parecer uma proposta tão ampla que é limitadora. Por onde começar? A resposta está no corpo, mas é necessária alguma abordagem inicial.

Além disso, Giorgia e eu integramos o mesmo coletivo, o Vôo da Pomba. Esse coletivo é essencial para a elaboração do que entendemos como a arte e seus (não) limites. O Vôo da Pomba² é um grupo transdisciplinar cuja base é o desenvolvimento de um laboratório de experimentação de dança e performance. *Como um corpo pode se mover na cidade?* A partir dessa pergunta, realizamos derivas chamadas dancidade, entendidas enquanto práticas de dança na cidade que ativam um estado de escuta mais sutil do que a cotidiana em relação aos estímulos urbanos-humanos.

Acredito que é a partir daí que eu me situo. A pesquisa artística, a peça DÉBORA BÉVORA e a monografia têm uma base em comum. Para ilustrar esse pensamento de base ofereço a vocês a imagem de um aquífero. O aquífero fica embaixo da terra e é formado por rochas porosas e por água subterrânea que pode subir para os lençóis freáticos e, então, para os rios, lagos e poços. O corpo é o aquífero do teatro. Ele é esse espaço profundo onde surge toda a água que é a criação. As rochas porosas são nossas experiências (afetos e desafetos) que são capazes de fazer reter e ceder o impulso criativo. Quando a experiência-rocha-porosa desagua a água-criação nos lençóis freáticos, rios, lagos e poços, existe a mesma água em diferentes formas e movimentos. Aí temos as margens da interpretação, da direção, da escrita dramática e da edição de vídeos (no caso de DÉBORA BÉVORA).

Sim, é preciso dar margens e limites para a criação artística, senão não seremos compreendidos. A proposta aqui não é o completo transbordamento. O

² Mais informações sobre o Vôo da Pomba em <http://ovoodapomba.blogspot.com/> ou em <https://www.instagram.com/voodapomba/>.

impulso é: partindo do corpo e através da experimentação, da idealização e da reflexão permitir que a criatividade respingue em diferentes campos artísticos em função do teatro. Para saber orquestrar isso tudo é preciso confronto, crise, erro, satisfação, euforia, deleite, associações e ter conhecimento do que se quer expressar.

Figura 4: A proposta aqui não é o completo transbordamento.



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Assim, o que me interessa é essa diluição aquosa do processo artístico que a partir do corpo desagua em diferentes disciplinas. Esse processo em que mergulhamos em diversas áreas da criação cênica clama por acesso ao subconsciente. A problemática que encontro nessa encruzilhada de atriz, diretora e dramaturga é como lançar-me em um meio imersivo de despertar do subconsciente, que faz parte do trabalho de ator, e ainda assim conseguir ter um olhar de fora. Assim, procuro questionar o papel do ator, (os chamados corpos condutores por Pavis) relacionado-o com o lugar que ocupo em meu estágio de interpretação. Sobre a tensão entre “olhar de dentro” e “olhar de fora”, visões respectivamente atribuídas a disciplinas de diretora e atriz, eu pretendo tensionar ainda mais esses duplos

relacionando-os com as noções de experimentação e idealização. Mas por enquanto vamos pensar sobre as

divagações sobre o dentro e o fora. Começamos a ensaiar retomando a metodologia de preparação corporal desenvolvida por Carlos Simioni³ na oficina O Estado de Ser do Ator⁴, eu havia feito esse curso em fevereiro de 2017 em Campinas e Giorgia teve a oportunidade de fazê-lo nesse ano em Porto Alegre. Dessa forma, começamos o processo comigo estando no papel de mediadora desse aprendizado e Giorgia aprendendo-o para depois invertemos esses dois papéis, visto que Giorgia recém tinha passado por essa vivência. Entretanto, ao prepararmos o nosso corpo com noções como expansão do campo magnético para criarmos uma presença cênica acentuada acabamos esbarrando em uma específica parte dessa oficina em que o professor chamava de “entrar no portal”.

Esse processo consistia no simples movimento de transferir o peso de uma perna a outra com a condição de demorar o máximo de tempo possível para executar essa ação. Então, quando o peso já tivesse sido transferido, a segunda indicação era a de deixar que o nosso corpo fizesse tudo aquilo que tinha “vontade”. Nesse momento, nos permitimos nos mover sem frear nossas ganas e impulsos primordiais. Isso pode significar inclusive ficar inerte ou se render à gravidade e ir até o chão. Pode significar babar, fechar os olhos, ou perder referências espaciais que normalmente

³ Ator – pesquisador, diretor, natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas (SP), foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Retirado em <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni>

⁴ “Resultado das últimas pesquisas do ator Carlos Simioni, a oficina foca o trabalho do corpo do ator sobre as variações de tensões. É possível entrar em contato através destas tensões com o estado de ser, ativando as diferentes qualidades de tensão e das vibrações das tensões, dando ao ator a possibilidade de, em cada variação, encontrar estados energéticos e acessar e expressar emoções, sentimentos, traumas, vivências que existem e estão gravados em seu corpo. Divide-se em camadas de tensão de primeira a quarta, e cada uma delas tem em si um universo a ser explorado. Tecnicamente o ator ativa estas camadas, e com a ativação, ele conduz seu corpo. Depois de apropriado a mestria de manipular as tensões, é possível então entrar diretamente na camada. Entrando nela o ator se envolve com o que resulta das tensões, não mais manipulando-as mas usufruindo do que foi construído, como por exemplo trabalhar o corpo sensível, percepção sutil de condução de movimento. Possibilidade de gravar no corpo as condições de movimentos, acessar graus e estados de sentimento, sensação, imagens com clareza e facilmente retomadas. Dentro deste lugar o ator desliga-se da vontade de fazer e se deixa ser guiado pela confluência de tensões gerando um estado de presença vigoroso, abrangente, inteiro, que emana fluxos de energia e de forças.” Retirado em <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-de-cursos/repertorio-de-cursos/o-estado-de-ser-do-ator>.

são fixas e nos dão noção de frente, trás, cima, baixo. A noção cinestésica é abalada e:

configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam as emoções, as projeções. A virada em movimento está nesse espaço. É a sabedoria de viver nem tanto lá nem tanto cá. É estar presente a cada momento, assim como não deixar escapar a intenção de um movimento enquanto ele se realiza nem antecipar mentalmente o seu fim. (VIANNA, 1990, p 45)

Essa prática tão abstrata e paradoxal tem, na verdade, objetivos que são muito concretos e que não são nenhuma novidade no sentido em que estamos conversando com os processos psicofísicos de improvisação que se apoiam na exploração do subconsciente do artista cênico. Para explicar esses processos mentais eu precisaria ir para o campo da psicologia, mas o meu interesse não é entendê-los, mas usar imagens, sentimentos, sensações, movimentos e associações desse lugar misterioso para fins artísticos.

Para isso a primeira técnica utilizada nesse processo foi a desenvolvida por Simioni, mas poderia ser qualquer outra que possibilitasse o acesso ao subconsciente. Poderia ser qualquer uma que nos colocasse em movimento e em relação profunda com o espaço, criando uma configuração espacial nova, como descreveu o bailarino e coreógrafo Klaus Vianna. No que se refere ao paradoxo que escrevi anteriormente é que essa prática abre possibilidades de acesso profundo do “eu” pela porta do subconsciente ao mesmo tempo em que pensamentos automáticos se repetem continuamente ao longo desse processo. Esses pensamentos eram referentes principalmente à organização da estrutura da peça e das cenas e me colocavam em uma encruzilhada técnica de:

1. Abertura para o subconsciente. Foco no momento presente, na materialidade da sala de ensaio, meu corpo e meus sentidos em relação ao espaço que perde formas. Nesse ponto me entregava para ação da gravidade e o espaço, muitas vezes, se esvaziava de significados (chão, madeira, prego, janela, parede, mancha) gerando em mim um estado semelhante ao da meditação.

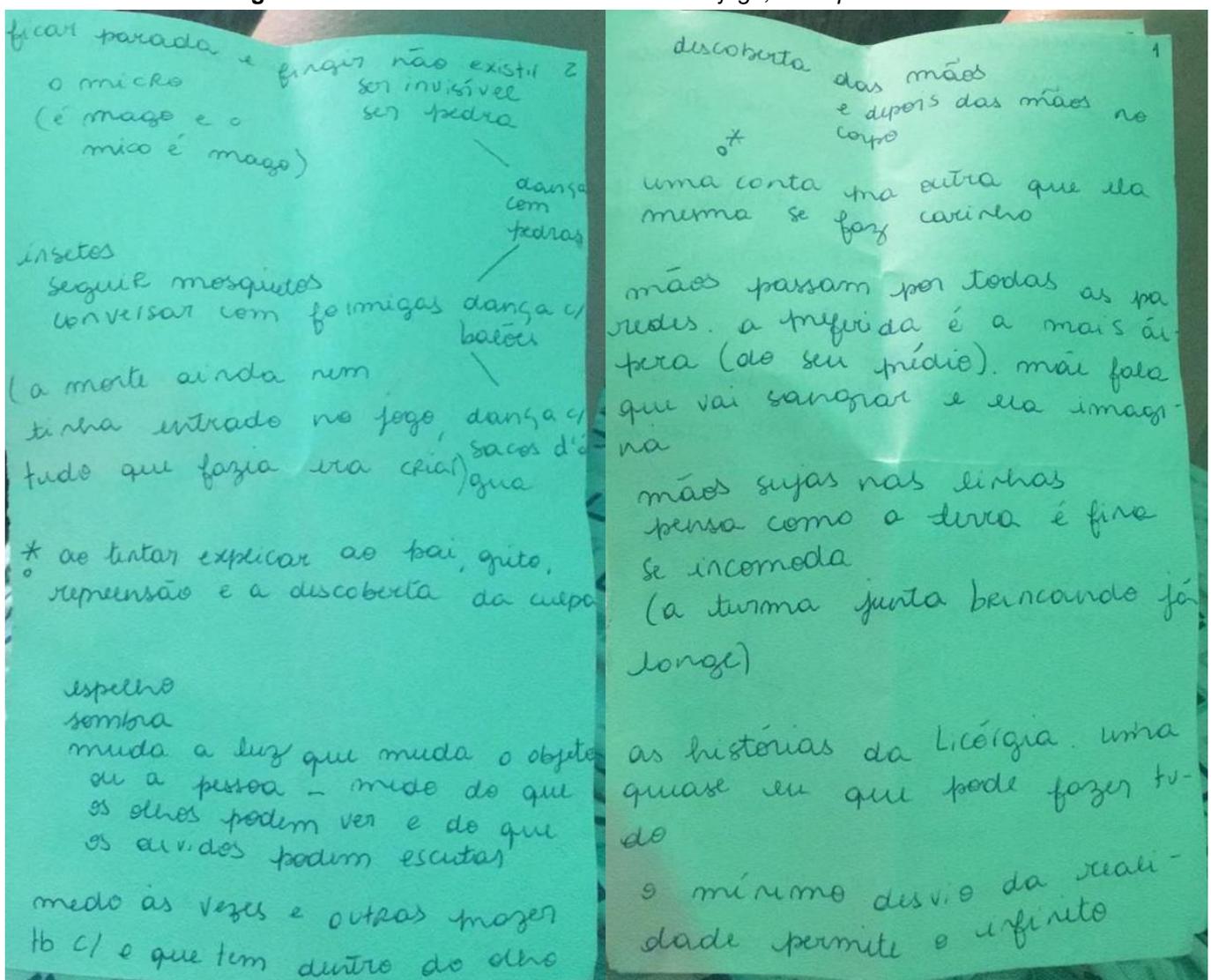
2. Por estar em um ambiente de ensaio e tomando frente de um processo criativo-reflexivo questões da praticidade me inundavam. Aí algo acontecia: conseguia identificar propostas de cena, temas a serem trabalhados dramaturgicamente, demandas de produção da cenografia e as mais diversas questões técnicas. Essas

projeções ocorriam de forma ansiosa e quase eufórica, fazendo com que eu tivesse que anotar esses pensamentos no final da “entrada do portal” para me libertar deles.

3. Deixava os pensamentos do Item 2 passar, ainda um pouco frustrada com o tempo da “entrada no portal”. *Será que ainda temos muito tempo dentro disso? Quantos minutos se passaram de fato? Será que estou aproveitando bem o tempo? Será que tudo isso é só uma viagem? Será que Giorgia está dentro do portal mesmo?* Esse era o momento de auto sabotagem e de desconfiança do processo.

4. Imagens, sensações, pensamentos longínquos, alguns vindos da infância ou de memórias que eu nem sabia que tinha perpassavam minha mente. Esse era o nível mais interessante em matéria de criação. Nessa camada, Giorgia me presenteou com suas percepções escritas abaixo:

Figura 5: A morte ainda nem tinha entrado no jogo, tudo que fazia era criar.



Nessas anotações lê-se impressões como *ficar parada e fingir não existir. Ser invisível, ser pedra. O micro é mago e o mico é mago. Dançar com pedras, dançar com balões, dançar com sacos d'água. Insetos. Seguir mosquitos. Conversar com formigas*. Essas são memórias da primeira infância de Giorgia, do tédio da criança que sem ter o que fazer, imagina.

Além disso, lemos: *A morte ainda nem tinha entrado no jogo, tudo que fazia era criar*. Essa frase é uma das que mais me emociona e que tem relação com a ingenuidade da criança. *Ao tentar explicar ao pai, grito, repreensão e a descoberta da culpa. Espelho, sombra: muda a luz que muda o objeto ou a pessoa. Medo do que os olhos podem ver e os ouvidos podem escutar. Medo às vezes e outras prazer também com o que tem dentro do olho. Descoberta das mãos e depois das mãos no corpo. Uma conta a outra que ela mesma se faz carinho. Mãos passam por todas as paredes. A preferida é a mais áspera (do seu prédio). Mãe fala que vai sangrar e ela imagina. Mãos sujas nas linhas. Pensa como a terra é fina e se incomoda. (A turma junta brincando já longe). As histórias de Licórgia. uma quase eu que pode fazer tudo. O mínimo desvio da realidade pode gerar o infinito*. Essas percepções sobre o espaço, as sombras, criação de histórias, sensações táteis, partem do cerne das memórias da atriz. Essas anotações foram de extrema importância para o processo, pois serviram de material para a criação dramaturgica, assim os momentos iniciais do processo foram o momento mais importante por causa do profundo acesso a essas memórias primordiais. Esse local é uma mina de ouro para a criação, pois ali residem emoções, recordações que nos são caras, que nos constituem como seres humanos. Mas elas são como nuvens amorfas, sem lapidação. Ao mesmo tempo é reconfortante para o artista o pensamento que já possuímos muito do material que precisamos para a criação cênica. Sabíamos desde antes de começarmos a nos encontrar que queríamos montar uma peça de teatro infantojuvenil que questionasse a solidão e as certezas da vida. Curiosamente, mesmo enquanto estávamos em estados meditativos “dentro do portal” imagens e memórias de quando éramos crianças eram evocadas, como se a idealização de um tema/proposta cênica nos catalisasse para esse local.

Essa imersão nos preparava enquanto atrizes. E é nesse ponto que me refiro enquanto escrevo sobre o aquífero corpo. Por meio de um processo de acesso ao corpo e seu subconsciente (sim, porque o corpo é matéria física que ao mesmo tempo é memória) temos acesso a todo material que prescindimos para criar um espetáculo.

A relação que eu acredito entre corpo, memória e função do ator é encontrada abaixo nas palavras de Luís Otávio Burnier, que foi ator, mímico, tradutor, pesquisador, diretor e fundador do Lume Teatro.

Se o corpo não é tão somente o corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O corpo não tem memória, ele é memória, como disse Grotowski. Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a revelar. A revelação pede generosidade e coragem". (BURNIER, 1999, p. 11)

Entretanto, acessando o corpo-vivo memória, o subconsciente e a potência da percepção artística se têm um trabalho muito cru. Ele é mais um trabalho de preparação do ator e de criação de dramaturgia do que propriamente de criação cênica, o que é um estágio mais avançando nesse processo. Fazer a transposição da imersão dentro do "portal" para a cena era algo que eu não sabia como fazer no princípio, pois ao conversar com Giorgia sabia que ela estava acessando esse material riquíssimo, mas ao observá-la concluía que o que eu via não era ainda um material cênico. Pois vê-la saltando desordenadamente e babando no chão não é algo interessante nem artístico. É um passo antes. Lembrei-me dos estudos da performance de Richard Schechner (professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque), que atesta que performance é ser/estar (*being*), fazer e mostrar que estar fazendo (SCHECHNER, 2006, P. 28). A partir desse ponto pedi para Giorgia que ela se movimentasse dentro desse fluxo, mas tomando consciência que tinha alguém a assistindo, ou seja, antes dessa indicação ela estava sendo e fazendo (seu corpo vivo estava na sala enquanto ela acessava memórias em uma quase dança). Contudo, ela precisava me mostrar isso. O *mostrar* nos coloca em uma situação de artificialidade em que agimos com interferência do olhar do outro. Dessa forma, nossa ação enquanto atores situa-se no paradoxo de um lado do sentir, do reviver, do rememorar, do ser e do fazer e do outro lado do mostrar que estar fazendo, do se situar no espaço, do perceber o olhar crítico/passional do espectador. Como atuar entre lá e cá? Isso refiro-me enquanto estamos em cena diante de um público, é claro. Contudo, o olhar do público, ou a nossa projeção do que seria o olhar do público já está presente desde o momento em que pensamos o "mostrar que está fazendo" e que idealizamos o resultado de uma criação cênica em um espetáculo pronto, um produto.

Dessa forma, se observarmos os quatro pensamentos que ocorriam quando estávamos dentro do “portal” que elenquei anteriormente, um deles se refere a uma preocupação excessiva com demandas técnicas da cena referentes ao resultado final, ou seja, o espetáculo. O diretor Jerzy Grotowski ao ser entrevistado por Schechner em 1967 denuncia essa contradição do artista que ao mesmo tempo deve e não deve pensar no resultado final de um trabalho:

Não se deve pensar no resultado. Mas ao mesmo tempo não se pode ignorar o resultado, porque, do ponto de vista objetivo, o fator decisivo da arte é o resultado. Assim, a arte é imoral. Está certo quem obtiver o resultado. É exatamente isso. Mas a fim de conseguir o resultado – nisto reside um paradoxo – não se deve procurar por êle. Se alguém se lança à sua procura, bloqueia o processo natural criativo. (GROTOWSKI, 1971, p 187)

Grotowski responde no parágrafo seguinte que a solução seria olhar para resultado sem se fixar. E é aí que entra o atrito entre experimentação e idealização. Nesse caso, como estávamos nos papéis de atrizes e diretoras essa tensão era ainda maior. Os pensamentos propositivos foram anotados e os tóxicos como a desconfiança em si, no processo e na metodologia se arrastaram até a semana da estreia. O tempo que passamos dentro do portal foi rico e criou um caldo no que se refere a entrega, ao acesso do subconsciente e a experimentação. Nesse momento enquanto o trabalho avançava fomos contaminando-o por ideias da dramaturgia que queríamos trabalhar.

Figura 6: Como se a palavra pudesse ser transcrita para o corpo.



Fonte: Arquivo pessoal de Ligia Meyer, 2019.

A partir daí, uma de nós falava frases ou palavras referentes à peça. A outra dentro desse estado corporal chegava em uma imagem com o corpo que expressasse o que foi dito. O objetivo ali não era de representar determinada palavra, mas condensar em nosso corpo o efeito que essa palavra nos transmitia. Como se a palavra pudesse ser transcrita para o corpo. Depois disso os papéis se invertiam.

A pesquisa seguiu para um exercício chamada de Carimbo. Enquanto uma de nós se deitava no chão inerte, a outra encostava em determinada parte do corpo da pessoa que estava deitada por cerca de dois minutos. A memória do contato do corpo da outra no seu próprio corpo formava uma espécie de carimbo. A partir daí a pessoa que foi carimbada deveria dançar com essa memória. Essa dança chamávamos de A. Enquanto uma dançava a dança A a outra observava. Depois disso ela imitava a dança A, mas como era um corpo e um momento diferente se dançava B. A outra observava a dança B e depois imitava formando uma dança C. E aí por diante, criando a mistura.

Com o aprofundamento da dramaturgia, recorrente dos exercícios de dentro do “Portal” e do Carimbo, criamos duas personagens a Débora e a Bévora. Pensávamos em características corporais para Débora e Bévora. Então fazíamos uma linha imaginária no meio da sala. De um lado da linha éramos Débora e do outro Bévora. Assim colocávamos uma música e nos movíamos buscando energias e gestos para essas personagens. Esse era um estágio em que ainda não improvisávamos com palavras. No início, não tínhamos esses nomes definidos, apenas sabíamos que seriam nomes quase idênticos, mas um seria um nome comum e o outro uma paródia do primeiro ainda na ideia de *o mínimo desvio da realidade pode gerar o infinito*, desenvolvido por Giorgia. Apesar de usarmos como material dramático experiências pessoais, nosso objetivo era criarmos personagens, ficção e narrativas. Não queríamos que as personagens fossem versões construídas de nós mesmas por meio dessas memórias. Isso não significa que elas de fato não sejam, pois o que está na ordem da criação ficcional faz parte de nós, de pensamento, de escolhas e ponderações. A memória em si já é uma narrativa ficcional, mas o foco do trabalho não é de transcrever em cena a memória tal qual ela é evocada, mas de bagunçar isso, juntar com memórias de outras pessoas, de outras narrativas e por essa reorganização criar uma nova ficção.

Figura 7: O mínimo desvio da realidade pode gerar o infinito



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Depois disso fizemos o exercício da Berlinda, que eu aprendi uma vez na aula de Atuação IV, com Patrícia Leonardelli. Nesse caso fizemos algumas modificações: uma de nós ficava em pé no meio da sala, se concentrava e quando estava pronta olhava na linha do horizonte. A outra ficava atrás dela e fazia perguntas para a personagem como qual a sua comida preferida, os que seus pais fazem, do que ela tem medo.

Quando o Henrique Saidel, o orientador desse estágio, ia assistir aos ensaios era sempre um momento de grande transformação. Primeiro porque nos organizávamos para mostrar uma sequência de cenas – o que inclui ensaiar de forma encadeando as partes e organizar o equipamento de vídeo que era utilizado. Dessa forma, também éramos instigadas a repensar o trabalho para contextualizá-lo. Esse exercício é simples e muito importante, pois quando explicamos para alguém o que estamos pensando, o trabalho ganha muito mais sentido. Quando verbalizamos também nos damos conta das partes que não fazem sentido e, dessa forma, buscamos novas alternativas. A orientação do Henrique foi vital para a montagem da peça. Como não tínhamos um diretor fora de cena, o seu olhar foi essencial para nos questionar sobre aspectos referentes a encenação. Isso não quer dizer que ele dirigia a peça, até porque ele ficava semanas sem assistir aos ensaios. Contudo, não tinha propósito em ele ir nos assistir discutindo a dramaturgia, ou improvisando, ou entrando no portal. Então, quando Henrique assistia a nós era como se fosse uma pequena apresentação. No final ele nos dava suas impressões sobre o uso do espaço, o uso de objetos, a interação com o vídeo, entre outros aspectos. Depois disso, ficava por nossa conta reelaborar seus apontamentos e a encenação.

Em certo ponto pensei que precisávamos de uma orientação em relação a nossa atuação. Daí chamamos a Patrícia Leonardelli. O ensaio nesse dia foi horrível porque os equipamentos eletrônicos não funcionavam de modo que demorou mais de uma hora para ligá-los enquanto Patrícia e Henrique aguardavam. Quando começamos a ensaiar eu só conseguia pensar nos vídeos projetados que não funcionavam. Além disso, Giorgia e eu tínhamos que correr para dar play/pause no meio da cena uma vez que ainda não tínhamos um operador de vídeo naquela época.

As minhas escolhas de metodologia de criação entraram em contraste com o desejo prévio de produzir uma peça infantojuvenil que tratasse de questões existenciais humanas e com a vontade de trabalhar com a exploração da linguagem

visual do teatro através da projeção de vídeos. A questão referente a visualidade é imprescindível ao meu trabalho, pois a pintura, desenho e as artes visuais constituem a minha formação humana, sendo essas práticas presentes em mim desde criança enquanto eu desenhava e pintava ao lado da minha avó que era pintora e poetisa. Isso me colocou nos últimos anos de graduação em um impasse de quando fazíamos quaisquer trabalhos em disciplinas o meu olhar se voltava para o que se entende como direção/encenação enquanto minha vinculação acadêmica era de habilitação em interpretação teatral. A questão, contudo, não é um desgosto pelo ofício do ator nem uma falta de identificação com ele, é só a questão do corpo aquífero que mencionei anteriormente.

A perspectiva de somar e relacionar as disciplinas já foi recebida com desconfiança por mim que me sentia pressionada a me especializar. Isso mudou quando me deparei com o conceito de transdisciplinaridade no grupo de pesquisa do professor João Carlos Machado. Dessa forma, reconheci a potência do pensamento que não segrega as especificidades das áreas de conhecimento esartejados pelo pensamento moderno.

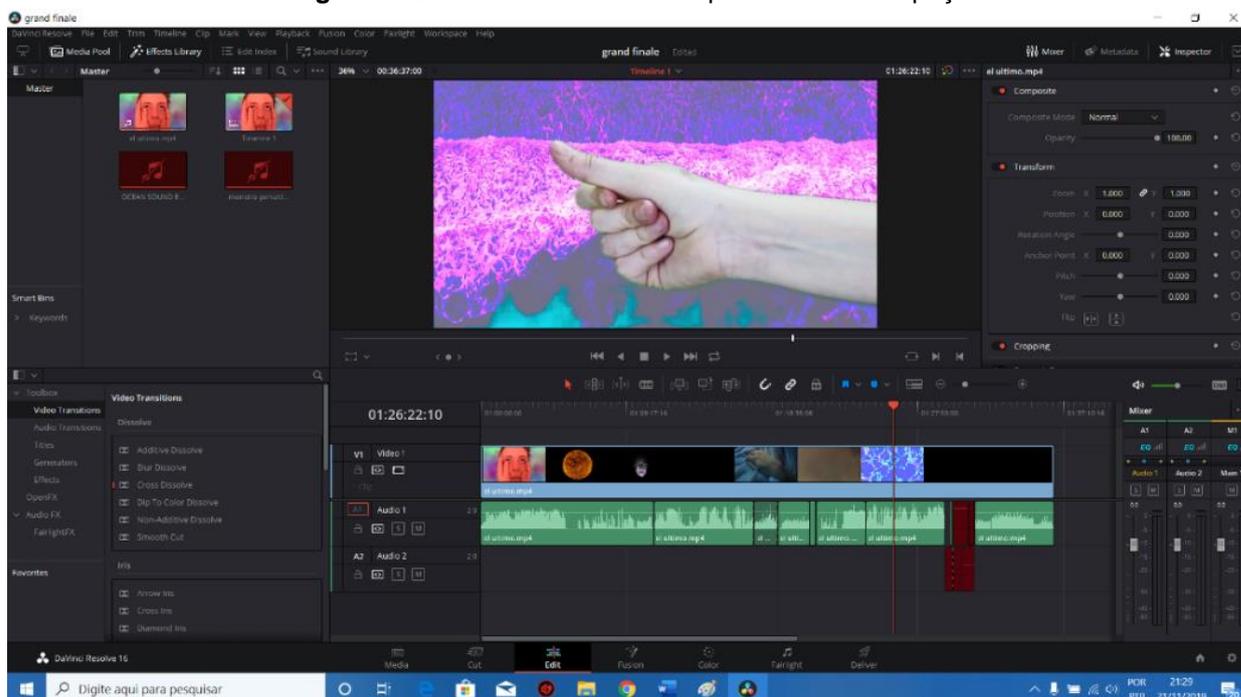
Assim, desde o início do processo de DÉBORA BÉVORA eu sabia que queria usar o elemento do vídeo em cena, só que não sabia como. Pensei em usar um retroprojektor escolar antigo. Aí, depois de conversar com Henrique Saidel, pesquisei se existiam episcópio a venda na internet. Não encontrei resultados, nenhum episcópio que funcionasse, pelo menos.

Estudando Gordon Craig e Adolphe Appia pensei em construir painéis de tecido branco móveis para serem telas da projeção. Pensei em mandar fazer uma estrutura de alumínio para esses painéis em alguma serralheria. Liguei para serralherias. Eles me disseram que quem prestava esse serviço eram as funilarias. Liguei para funilarias e disseram que quem trabalhava com quadros de alumínio era na verdade as empresas que construíam box de banheiro... Daí achei tudo isso muito complicado e caro e desisti da ideia. Pois bem, aí percebi que o melhor jeito mesmo seria usar o ciclorama da Sala Qorpo Santo e fazer a peça lá (inicialmente tinha pensado em apresentar na Sala Alziro Azevedo). Quando isso se estabeleceu, desisti também de mostrar as operações de vídeos em cena e resolvi assumir a ilusão do palco italiano.

Todavia, eu não dominava nenhuma ferramenta de edição de vídeos, no princípio essa atividade foi terceirizada e mais tarde acabei a assumindo. Na onda do autodidatismo passei cerca de doze horas seguidas criando um vídeo para uma cena

que foi chamada de Cena dos Duplos enquanto assistia à tutoriais. Resolvi baixar um software de vídeo chamado DaVinci Resolve. Esse programa é gratuito, mas profissional. Ele tem muitas abas e funções e, quando o abri pela primeira vez, senti como se estivesse pilotando uma espaçonave. A edição de vídeos, foi sem dúvida, a disciplina mais experimental.

Figura 8: Senti como se estivesse pilotando uma espaçonave.



Fonte: Arquivo pessoal de Ligia Meyer, 2019

Eu assumi os vídeos e assim Giorgia e eu fomos fazendo: ensaiando mais, indo para praia gravar as cenas com mar. Tentando, refazendo, refazendo, refazendo. Problemas técnicos foi o que não faltou. Ensaiando no DAD, eu descia em média umas cinco vezes da sala de ensaio para a sala onde fica o bolsista responsável pelos equipamentos para pegar um aparelho novo. Isso acontecia porque ou dava problema com o projetor, ou com o computador, ou o último aluno que usou as caixas de som perdeu os cabos, ou o cabo tinha mal contato. Essa inconstância do equipamento fez com que a gente ensaiasse as vezes com uma projeção muito pequena, as vezes com projeção que começava no chão e outras vezes na altura da nossa cintura. Às vezes fazíamos sombra no vídeo, outras vezes se o projetor estivesse no teto de algum Estúdio do DAD, por causa do ângulo não fazíamos sombra alguma. Assim, foi extremamente desafiante ensaiar com vídeo nos últimos meses, pois a espacialidade

mudava a cada dia; nossas ações, conseqüentemente, tinham que se adequar à nova configuração do espaço.

Realmente, nunca tivemos uma relação tranquila com os dispositivos eletrônicos, de modo que, se porventura, tudo ocorresse bem era algo milagroso. Os equipamentos paravam de funcionar sem motivo e, o que é pior, voltavam a funcionar sem motivo, impossibilitando que nós reconhecêssemos a origem do problema. Essa questão chegou ao ápice quando faltando uma semana para a estreia nós perdemos a última semana de ensaios na Sala Qorpo Santo devido ao Mistério das Máquinas.

Fazia mais de dois meses que não conseguíamos ensaiar na sala e, quando finalmente tivemos a oportunidade, demos de cara com uma grande tela azul que não se resolvia por nada. E daí trocamos de computador três vezes, tentamos dois projetores diferentes, três cabos diferentes (dois vgas e um hdmi) e nada da tela azul sumir. Chamamos o técnico da sala e contamos com o iluminador da peça, Phillippe Coutinho, que também é bolsista da Sala Qorpo Santo e nada. Eu me questionava sobre os possíveis Plano B e C enquanto fazia a divulgação da peça de forma receosa. *Será que eu deveria estar fazendo isso mesmo? Será que não é melhor cancelar, adiar ou trocar de local?* Até que na sexta-feira da semana anterior quando reiniciamos o computador tudo voltou ao normal e demos fim ao Mistério das Máquinas. Assim... Sem explicação, o que faz com que, na verdade, isso continue sendo um mistério.

A encenação começou a entrar nos trilhos quando o Eduardo Modesto assumiu a operação dos vídeos. Sua função era de pausar e dar play/pause no software de vídeo, mas para isso ele deveria conhecer muito bem a peça. Em DÉBORA BÉVORA muitas das ações necessitam de uma precisão temporal para fazer sentido. A mais difícil delas é quando as personagens estão seguindo as moscas volantes com o dedo e têm a ideia de tentar juntar esses pontinhos. Nesse momento elas fazem a pose d'O Nascimento de Adão, de Michelangelo, e quando elas juntam os dedos indicadores tem um curto vídeo de uma corrente elétrica. Isso foi difícilíssimo de fazer dar certo. Precisou do método de tentativa e erro. Eduardo acabou pegando o *timing* dos vídeos e das cenas de forma rápida. Ele, entretanto, ficava bastante nervoso quando improvisávamos em cena, principalmente quando Giorgia improvisava, pois ela mudava a ordem das frases dentro de uma fala, subtraindo “deixas” que ele tinha marcado para pausar e dar play no vídeo. Na medida em que o tempo passou ele entrou em sincronia conosco e essas deixas bem marcadas passaram a ser supérfluas.

Figura 9: Precisou do método de tentativa e erro.



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

A questão é que para que a peça funcionasse nós duas não podíamos estar em cena pensando na operação do vídeo, preocupadas se determinada cena iria funcionar. Esses pensamentos realmente matavam a nossa interpretação e faziam com que eu “saísse” do personagem. Quando estamos em cena temos que pensar e sentir aquilo que é responsabilidade do ator. Então, como descrevia anteriormente, no dia em que os professores foram nos assistir, nós tivemos uma apresentação capenga. O que acontecia é que em cena quando não estávamos imersas na nossa função de atrizes é a perda daquilo que se convencionou a chamar de **presença**. É evidente que enquanto estamos em cena devemos nos preocupar somente na nossa função enquanto atrizes. Quando o ator está preocupado com falhas técnicas em relação ao vídeo, ao manuseio de um objeto, algum problema no cenário algo da ordem da presença não acontece. Algo da ordem do pacto que se estabelece na relação entre ator e espectador é quebrado. Mas o é efetivamente isso? Os espectadores nesse dia relataram que era visível a minha preocupação com os equipamentos. Isso se refletiu no meu corpo e o trabalho corporal minucioso e denso se esvaiu evidenciando um corpo ausente em cena. Mas o que é a presença? O que é a ausência? Para além de explicações místicas ou românticas em relação ao trabalho do ator e aos mitos de monstro sagrado e de ator santo existe algo de pactual na relação ator-ator e ator-publico que endossa o que podemos chamar de presença. No artigo “A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas” o filósofo Charles

Feitosa (professor da UNIRIO) discute com o ator Renato Ferracini (LUME-UNICAMP) acerca da presença. Para Feitosa o termo “presença” não parece fazer sentido, pois a presença deduz um existir no aqui-e-agora e em comunhão com o outro – algo impossível para o ser humano, que é um sujeito social inscrito no mundo, consciente do futuro e diferente do outro.

Não quero negar que existe algo de especial no êxtase narcótico, sexual ou artístico. Mas o que aí acontece vem sendo interpretado erroneamente como suspensão de todas as mediações, como uma paralisação do tempo em um instante eterno, como instauração de uma identidade plena entre os corpos, quando ao contrário, me parecem muito mais experiências de intensificação de temporalidade e das diferenças nelas mesmas, ainda que de formas não usuais. O que acontece são modulações das mediações não sua suspensão; o que acontece é a pluralização dos corpos e não sua fusão em um corpo único, comunitário, transcendente. (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 110)

Enquanto Ferracini acredita que a presença pode ser entendida enquanto “uma ação coletiva a ser gerada por entre as próprias ações do ator, da participação do público e de todas as coisas e objetos ao redor” (idem, ibidem, p. 117). E ainda que a presença é

como um efeito de inventividade energética coletiva produzido por uma porosidade relacional dos corpos, proporcionando um aumento na qualidade de encontro com o outro; escuta do fora que inclui o outro, espaço e o tempo para criar uma relação coletiva de jogo potente e poético. (idem, ibidem, p. 117)

Essas visões se encontram no sentido da crença que a presença tem relação com a intensificação das temporalidades e na modulação das experiências, diferentemente do cotidiano. Para Ferracini o aumento da qualidade do encontro tem relação com a escuta do outro (pessoas, espaço, tempo). Naquele momento, naquele ensaio minha atenção estava voltada para a execução técnica da projeção do vídeo enquanto eu apenas executava ações pré-determinadas para a minha personagem. De fato, não havia como acontecer essa ação coletiva, pois o modo como agia não condizia com o discurso pretendido. Dessa forma, a mediação semiológica entre atriz-espectador resultava em uma outra leitura, completamente diferente da desejada.

O tempo foi passando e os exercícios de preparação viravam dramaturgia e a dramaturgia virava cena e isso faz parte, intrinsecamente, do que eu chamo de diluição disciplinar no processo de criação cênica. De fato, é difícil até de organizar essa monografia em capítulos temáticos, pois ao se escrever sobre preparação do ator se

discute dramaturgia, ao se criar dramaturgia se pensa encenação e ao pensar encenação se visualiza a criação de vídeo, fazendo com que a fruição escrita tenha que retomar ao norte de cada capítulo para uma organização do pensamento. DÉBORA BÉVORA foi um laboratório de experimentação dessa diluição e é possível usar esse procedimento como inspiração para trabalhos futuros – entendendo a força de autonomia e de experimentação de cada processo que enuncia as suas próprias particularidades durante sua execução. Para ilustrar a diluição ofereço como relato o ensaio em que coloquei Giorgia perto da janela de forma que seu rosto pegasse sol diretamente.

A nossa prática de ensaio consistia em uma rotina de feitura de um pequeno ritual no início de cada encontro. Essa prática focava em uma de nós ficar inerte e a outra executar ações em seu corpo como mexer nas articulações, despertar a pele, ativar a musculatura, situar o corpo do trabalho que viria e povoá-lo da memória de toque da outra, criando um estado de percepção ampliada. A isso usamos o nome (irônico) de *xamã express* uma brincadeira que acontecia nas aulas do professor Alessandro Rivellino no Grupo Experimental de Dança. Um dia estávamos ensaiando em uma sala abafada e escura, mas em certo local da sala entrava um feixe de sol do meio-dia. Dessa forma, levei Giorgia até ali e ela estava de olhos fechados. Passei minhas mãos na frente dos seus olhos brincar com a sua impressão de luz e sombra através das pálpebras. Isso virou uma cena e o que era uma preparação nossa, passava a ser improvisação,

dramaturgia e cena. Nesse ir e vir dramaturgicamente, de interpretação, de correr atrás da produção, de definir figurino, de definir signos, de ensaiar muito, de trocar dezenas de áudios no “zap”, de mudar e mudar de novo, de ter *insights* repentinos, de jogar tarot, de analisarmos filmes, peças e livros que dialogavam com a nossa produção acabamos estreando.

No princípio o desejo era montar uma peça teatral infantil profunda e acessível. Mas o que isso quer dizer? Não existe em mim um desejo contínuo de pesquisa no fazer teatral para esse público apesar de eu ser professora de expressão corporal em uma escola de educação infantil. Essa questão surgiu como um desafio porque ao frequentar as peças feitas para crianças e jovens quase sempre me deparei com dramaturgias e encenações simplistas que se propõem a um didatismo bidimensional. A bidimensionalidade menospreza a inteligência dos que tem pouca idade, além de

buscar um *publicotropismo* baseado em um humor pobre e, de maneira geral, de visualidade infantilizada que beira à bobice de **Comic Sans de CoReS PrImÁriAs**. Grotowski em “O discurso de Skara” (1971, p. 184) discorre sobre Tropismo que é o fenômeno biológico que orienta a flor dos girassóis a serem direcionadas sempre em direção ao sol. Quando ele inventa o termo *publicotropismo* ele desloca esse direcionamento ao comportamento de alguns atores que interpretam somente para o público, abrindo mão de suas verdades e organicidade.

É evidente que o que escrevo aqui se baseia exclusivamente na minha experiência pessoal ao frequentar o teatro infantil, ou seja, escrevo nesse parágrafo de forma empírica. Acredito que decorrente a uma demanda mercadológica do teatro para crianças se façam peças com pouco aprofundamento reflexivo e pouca pesquisa. É evidente também que o desenvolvimento cognitivo e cultural de uma criança pequena não permite que ela entenda metáforas e símbolos, ou seja, ela é extremamente literal. Lembro de quando eu era criança, ao ouvir que entendia “tudo ao pé da letra” me perguntei se as letras tinham pés.

Me proponho em DÉBORA BÉVORA (e na incipiente produção que fiz até os meus vinte e três anos) a buscar o debate de pensamentos. A questão é que percebo que o teatro para crianças acaba ficando muitas vezes em uma **esfera** bidimensional, ou seja, um **círculo** que não trata o público com complexidade. Nesse sentido acredito que o caminho mais honesto seja buscar um tema que seja rico para mim ao mesmo tempo que me gere conflitos. Isso quer dizer que reconheço não ter respostas sobre determinada temática dramaturgica. No caso de DÉBORA BÉVORA o que é real/imaginário, o que é solidão, o que sou eu/o que é o outro, o que tem dentro do olho, o que tem fora da pele. Não tenho pretensão de fechar todas as pontas nem de estar em um lugar de quem carrega e transmite o conhecimento por uma só via. Portanto, mesmo em relação às crianças não tenho desejo de transmitir uma determinada mensagem educativa ou política que seja fechada em si mesma. Por mais que essa seja uma perspectiva comum dentro da pesquisa em artes cênicas acredito que essa abordagem é pouco usual comparada com o conteúdo cultural produzido para esse público. Um exemplo disso veio de um menino em torno de doze anos que perguntou qual era a moral da história de DÉBORA BÉVORA no final da apresentação para escolas.

A minha moral no presente momento é que existe algo mágico de conhecimento, de percepção sensível na arte e na força de transmutação do teatro que escapa do controle do artista. Isso não quer dizer, contudo, que DÉBORA BÉVORA seja uma peça de difícil compreensão. Houve durante todo o processo a preocupação de fazermos-nos entendidas, em não sermos herméticas, em conseguirmos dialogar com mais de um público. Dessa forma, o vocabulário usado pelos personagens é extremamente simples, mas, mesmo assim, a narrativa não é simplista. Buscamos dar ferramentas para o público “entrar na nossa viagem” enquanto falamos sobre sensações comumente experienciadas. Seja sensações no sentido de sentimentos, como a solidão, seja sensações físicas do corpo, como as manchas que enxergamos quando fechamos os olhos. Dessa forma, busca-se uma relação horizontal com o espectador na medida em que é fomentado o pensamento crítico e reflexivo sem que se responda a todas as perguntas levantadas pelo espetáculo. Essa relação entre ator e espectador pode ser explicada pelo filósofo francês Jacques Rancière:

O paradoxo do mestre ignorante está aí. O aluno do mestre ignorante aprende o que o mestre não sabe, já que o mestre fala para ele procurar alguma coisa e recontar tudo o que ele descobriu no caminho, enquanto o mestre verifica se ele está realmente procurando. O aluno aprende alguma coisa como um efeito do ensinamento do mestre. Mas ele não aprende o conhecimento do mestre. (RANCIÈRE, 2010, p. 116)

Figura 10: Buscamos dar ferramentas para o público “entrar na nossa viagem”.



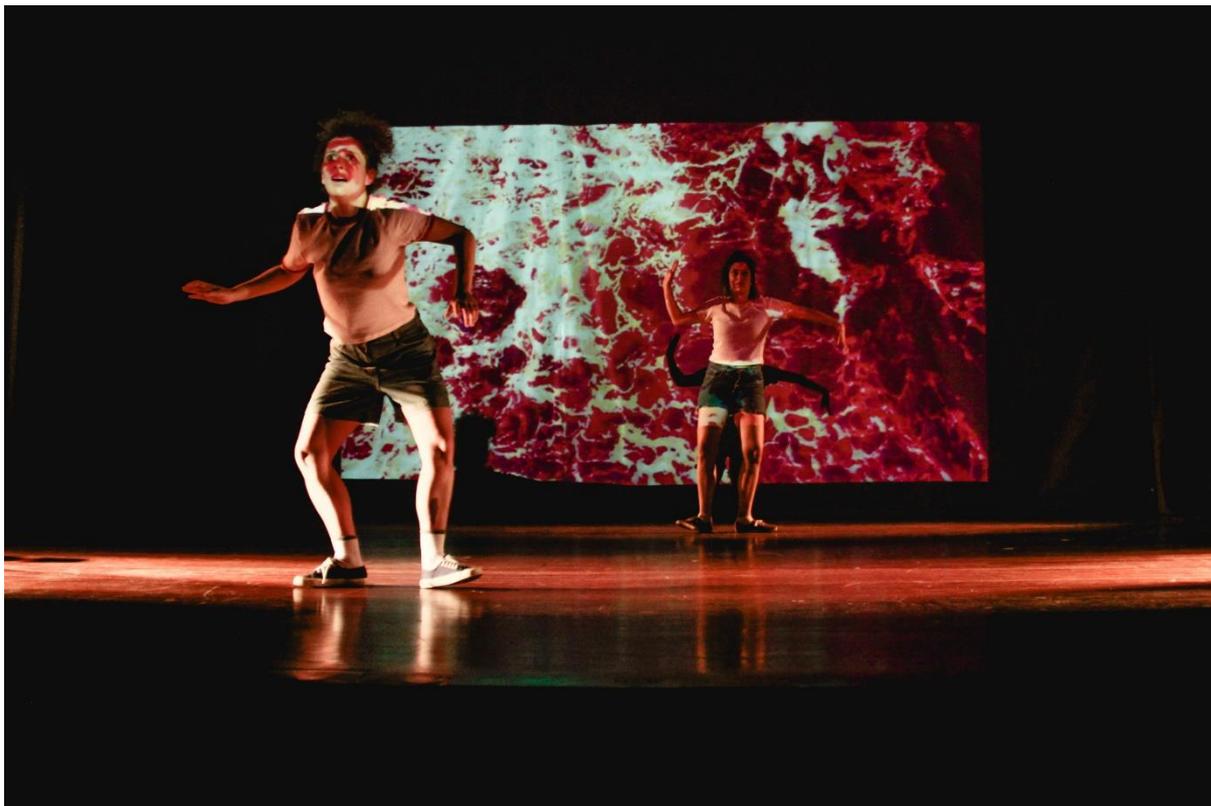
Fonte Elizabeth Thiel, 2019

No início do processo, antes de começarmos a nos encontramos regularmente, fiz um levantamento de literatura com esse enfoque. As principais foram *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga e *Coraline*, de Neil Gaiman. Isso acontece porque essas duas narrativas retratam o tema da solidão na infância de forma que a personagem principal imagina outra realidade. O primeiro retrata essa fantasia de forma mais escapista e o segundo mais como uma alternativa. Assim, procurei ler-assistir obras em que os personagens passavam por alguma transformação no que eu chamo toscamente de “abertura dos sentidos”.

Dessa forma, na escrita do meu projeto de estágio foram aparecendo elementos dramáticos. Inclusive, durante o instante da escrita do projeto foram surgindo fragmentos da dramaturgia de DÉBORA BÉVORA que entraram no corpo dos tópicos *apresentação* e *justificativa*. Então, nessa etapa do processo eu tinha algumas ideias de temas que queria trabalhar. Abaixo coloco o resumo que escrevi no projeto:

Como alternativa a um universo em retalhos de solidão é proposto no estágio de atuação da aluna de interpretação teatral, Ligia Meyer, outras formas de dar sentido ao mundo em nossa volta. Na peça *Dançando com Monstros*, é criada uma dramaturgia episódica sobre uma menina que era retraída, mas tem uma transformação em sua vida quando ressignifica seus medos-monstros, escondidos debaixo da cama. Assim, ela começa a fazer derivas no seu dia-a-dia em um manifesto-devaneio pelas cores, pela fantasia, por brincar com os significados das palavras, por colocar a lupa nas sensações, pela entrega à imaginação, por transmutar questões de ódio e embrutecimento e por ampliar as possibilidades do “eu”. Esse será um espetáculo de teatro infantil disposto a explorar questões relativas à performance, à bricolagem de estéticas em cena, à livre interpretação dos espectadores, ao uso de vídeo e dispositivos *low tech* em cena. Distante do binarismo moralista, propulsora de formas dos sentidos e anarquista da imaginação.

Figura 11: Distante do binarismo moralista, propulsora de formas dos sentidos e anarquista da imaginação.



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Podemos notar que parte desses elementos se mantiveram e se aprofundaram: *“menina que era retraída, mas tem uma transformação em sua vida quando ressignifica seus medos-monstros”, “fazer derivas no seu dia-a-dia em um manifesto-devaneio pelas cores, pela fantasia, por brincar com os significados das palavras, por colocar a lupa nas sensações, pela entrega à imaginação, por transmutar questões de ódio e embrutecimento e por ampliar as possibilidades do “eu”*”. Esses fragmentos fazem total sentido desde o início do processo até a peça apresentada na Mostra DAD. Outros aspectos como o título da peça temporariamente denominado “Dançando com Monstros” mudaram. Nessa fase não sabia ainda da existência de Bévora, apesar de ter escrito sobre ampliar as possibilidades do “eu”. Seria esse um girino de Bévora?

O desejo de trabalhar com vídeo em cena permaneceu tanto como ferramenta quanto como parte do discurso. Outro paradoxo que assumi desde o início era usar do vídeo em cena gerando um impacto imagético justamente para criticar o vício em dispositivos eletrônicos. Ou seja, para criticar X, utilizo de X. Isso se materializou

especialmente nos pais de Débora que aparecem só como cabeções que usam óculos que têm a tela do computador refletida. Ora, eles próprios são reflexos da sociedade contemporânea (urbana pelo menos) fragmentada, impossível de juntar os pedaços. São apenas cabeções que não olham para a filha e entram em fusão com aquilo que eles fazem: digitar e olhar a tela luminosa. Se o naturalismo brasileiro usou do zoomorfismo para dar forma aos seus personagens, eu quero usar o *cybermorfismo* para isso.

Figura 12: Cybermorfismo.



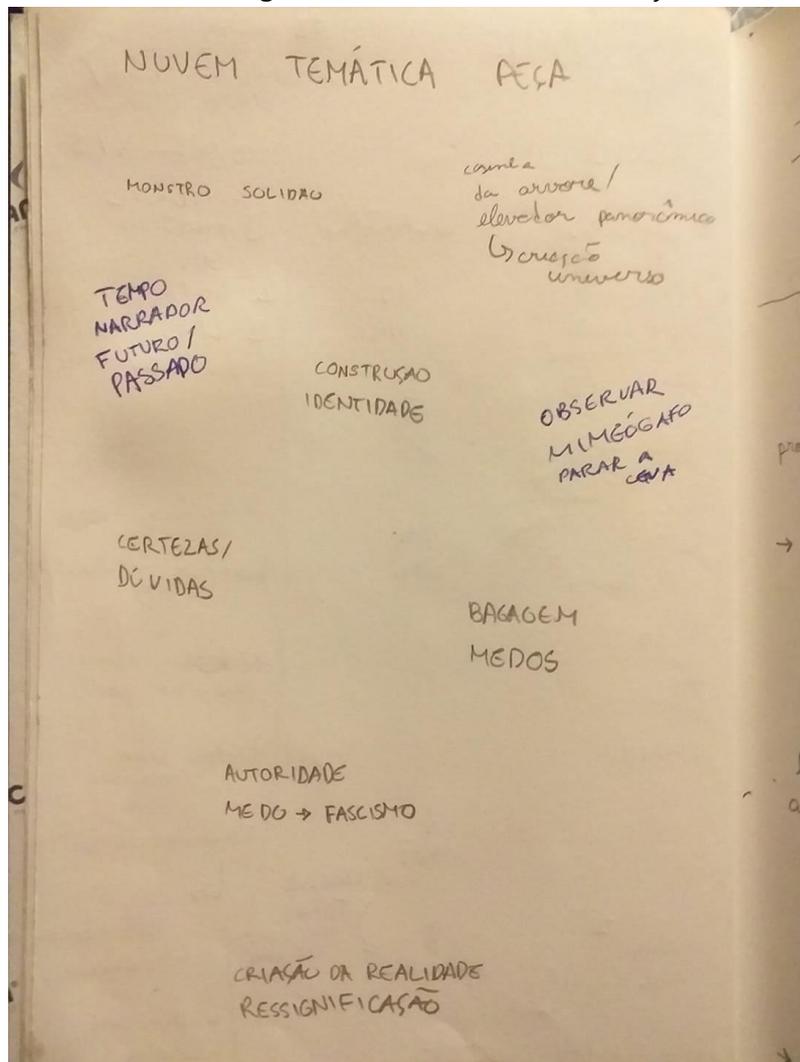
Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Contudo, é importante analisar que DÉBORA BÉVORA se trata de uma peça com viés expressionista. Ou seja, temos a visão de Débora e apenas de Débora. Todos os outros personagens são apenas percepções dela. Isso quer dizer que Débora, de certa forma, manipula a recepção do público de acordo com sua perspectiva. Isso também acontece com a personagem Agnes em *O Sonho*, de August

Strindberg. Dessa forma, não temos como saber se os pais de Débora são realmente negligentes afetivamente, ou se são relapsos de vez em quando, ou se é apenas um momento mais difícil que a família está passando devido ao desemprego do Pai. Eu não sei responder também porque fui manipulada por Débora. E isso não é porque ela é uma manipuladorazinha mirim, mas porque temos apenas as suas impressões dos fatos. E isso foi algo que fui percebendo ao longo do processo.

Assim, a partir da leitura do projeto em sala de aula uma colega minha se interessou pelo assunto. Era Íris Faria uma menina de Salvador que estava no DAD em mobilidade acadêmica. Nos aproximamos por causa de seu interesse no projeto e juntas vimos/lemos algumas das referências que citei acima e outras que entram nas entrelinhas. Juntas montamos a nuvem temática da peça para encaixar as ideias soltas.

Figura 12: Nuvem Temática da Peça



Fonte: Arquivo pessoal de Ligia Meyer, 2019.

O combate ao pensamento de certezas absolutas, a falta de questionamento do mundo ao redor e a recusa do debate de ideias é um discurso da peça. Dessa forma, Débora após ter superado algumas inseguranças pessoais e sociais diz a Bévora que está muito mais tranquila pois tem certeza absolutas das coisas. Bévora puxa o tapete de Débora mais uma vez e responde que é muito mais verdadeiro ter uma vida cheia de dúvidas do que de certezas.

BÉVORA: O universo é cheio de buraco negro. E dentro do buraco negro tem o vazio infinito. E dentro do universo tem um milhão, não, mais, infinitos buracos negros. Não existe certeza. É muito melhor ter uma vida cheia de dúvidas. Entendeu?

DÉBORA: Não.

BÉVORA: Nem eu.

Figura 13: O universo é cheio de buraco negro.



Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

Essa é a cena final da peça que acontece depois de Débora ter encontrado o Monstro da Solitude na praia e achar que finalmente superou seus medos. De fato, ela passou por um processo de superação pessoal e não é mais a mesma. Entretanto, acho que a vida tem disso: a gente passa por dificuldades, supera inseguranças e pode ter a sensação de estar por cima as vezes. Mas daí vem um novo problema, com outra roupagem, e a gente tenta não surtar. Perdoem-me a parte pseudo-autoajuda, mas esse é um fator importante da chamada “moral da história” que o garoto me perguntou no final do espetáculo. É sobre isso: continuar se questionando, vendo a realidade ao seu redor e, como descreve Bévora, imaginar que ela é uma bolinha de papel, amassar, desdobrar e enxergar as formas novas. É por isso que o primeiro título da peça foi Dançando com Monstros, pois não temos como superar os nossos medos completamente. E no meio disso tudo tem uma dança de ressignificação.

Para mim o final da peça já estava definido desde o início do processo porque ele realmente apareceu em sonho. Sonhei que estava em um *bunker* que flutuava no universo. Dentro dele era tudo branco e asséptico. De repente surgiu uma mulher que eu sabia que era uma espécie de mentora espiritual minha. A ela eu disse que estava muito mais tranquila, pois tinha certeza das coisas. Ela ficou calada e indicou com a mão para que eu a seguisse. Depois de andarmos por corredores do *bunker* chegamos a uma salinha que tinha uma janela panorâmica. Embaixo da janela tinha uma escadinha. Então, subimos juntas a escadinha, olhamos pela janela e vimos explosões de galáxias vermelhas (seria o universo nascendo?) enquanto ela me dizia que era muito mais verdadeiro ter uma vida cheia de dúvidas do que de certezas absolutas. Esse sonho eu tive enquanto tirava um cochilo de dois minutos em um ônibus em Jerusalém (cidade confusa e paradoxal). Eu sabia que ele era importante para mim. De qualquer forma, escolhemos que esse seria o final da peça com algumas adaptações narrativas devido a questões técnicas.

Outra impressão de Giorgia que foi fundamental era sobre a amizade entre meninas. Definimos esse tema como um ponto importante da peça e um marco de transformação na vida da Débora. Enquanto isso, nos ensaios entrávamos no portal para acessar nosso subconsciente e resgatar sensações corporais mais cruas. Aos poucos foi se formando a figura de Bévora. E o que é Bévora? Uma amiga imaginária? Alter ego de Débora? Um Doppelgänger? Um fantasma? Uma tulpa? O lado “sombra”

de Débora? Essas foram algumas das abordagens possíveis que tratam da duplicidade do sujeito.

Figura 13: DEBORA BEVORA



Fonte: acervo pessoal de Ligia Meyer

Bévora é a projeção daquilo que Débora queria ser, ou seja, ela é ficcional e real ao mesmo tempo. Real porque é de fato uma parte de Débora, ela é um devir Débora. Ficcional porque ela é personificada e materializada em um outro. Esse outro é uma outra menina que tem a mesma idade que ela; que usa roupas quase iguais; que tem o nome quase igual; que tem comportamentos parecidos, mas elevados às últimas consequências. O atrito entre diferenças e igualdades é instigado constantemente enquanto elas interagem.

Figura 14: DBOABERAERVO



Fonte: Arquivo pessoal de Ligia Meyer, 2019.

Paradoxalmente, essa polarização de diferenças não está distante em dois polos, mas está sobreposta. É uma mistura que nem o próprio título da peça. *O mínimo desvio da realidade pode gerar o infinito*. Essa foi uma frase que Giorgia me falou depois de termos feito uma das nossas imersões em um ensaio, que serviu de inspiração para toda concepção do espetáculo. Inclusive, quando tínhamos lacunas dramáticas nós voltávamos ao zero e ao esvaziamento de significados. E, dessa forma, foi se tecendo um texto misturando vozes minhas, da Giorgia, da Bévora, da Débora.

Através de improvisações “dentro” dos personagens tínhamos ideias que discutindo “racionalmente” não conseguíamos pensar. Daí improvisávamos e depois escrevíamos em forma de lista os acontecimentos dessa improvisação. Depois disso repetíamos em cena o que tínhamos anotado. Obviamente esquecíamos de algumas partes e acrescentávamos falas e ações novas. O passo seguinte era reescrever a cena em questão em um documento compartilhado no Google Drive. Depois que uma de nós escrevia a outra revisava e, então, trocávamos mensagens discutindo mais uma vez... Quando o texto parecia estar pronto nós íamos para cena e percebíamos que tinham partes que ainda faltavam pequenas modificações para criar nexos dentro de cada fala e na continuidade entre uma fala/ação e outra. Aí se reescrevia, se ensaiava e por aí vai. Foi muito trabalhoso, mas muito gostoso.

Na metade do ano já tínhamos algo que chamamos de esqueleto da peça. E ao longo do tempo fomos aprofundando os personagens. O personagem do monstro foi um que começou sem muita tonalidade. Sabíamos que ele era o medo da Débora ligado a um sentimento de inadequação. Ele era o medo de rejeição colado em uma vontade de ser vista. Pensamos que assim como os pais que são fragmentados, o monstro seria representado por uma parte do corpo. Essa parte seria o peito, pois era a parte do corpo de Débora que doía quando a Solidão se manifestava. Ele era o buraco no peito e os pensamentos automáticos autodepreciativos.

Dessa forma, fomos aprofundando a dramaturgia: através de choques, de crises e de *insights* que acontecem muito além da sala de ensaio. A ordem das cenas já estava estabelecida desde junho, algumas foram definidas nos meses seguintes e as últimas que escrevemos foram as que a Débora e Bévora interagem. Sabíamos que a convivência entre elas geraria um confronto entre elas e de Débora com ela mesma. Esse confronto foi a primeira cena que começamos a ensaiar, que é a cena

da dança que culmina na mistura das duas personalidades e na anulação temporária de Débora, que diz à Bévora:

Chega, Bévora! Eu não gosto que me puxem, que me empurrem e que me imitem. Isso não é coisa de amiga de verdade porque, afinal, você nem é de verdade. É imaginária. Eu que criei você. Agora eu só preciso ficar um pouco sozinha.

Mas como chegar até aí? Giorgia e eu montamos um quebra cabeça de acontecimentos para a parte da peça que convenciamos chamar de *Aventuras*. Essa parte começaria com o encontro das duas depois que Débora acorda do sonho do Monstro da Solidão. Assustada ela relata a Bévora o que aconteceu e fala sobre seus medos. Enquanto isso eu lia o livro Stanislavski e o Método de Análise Ativa: A Criação do Diretor e do Ator da diretora e professora Nair Dagostini. E enquanto a dramaturgia ia tomando forma eu me perguntava quais eram o superobjetivo, a linha transversal de ação e as circunstâncias dadas. Assim, por mais que esse seja um método de análise para que os atores e diretores consigam se relacionar com uma obra dramática, ele serviu como um instrumento provocador. Isso acontece porque esse é um método profundo que fez com que eu questionasse as pontas soltas da dramaturgia. Não no sentido de resolvê-las, mas de fortalecer o que se quer expressar na peça e pensar nas relações de causalidade entre os acontecimentos.

Certo dia na aula de Poéticas do Teatro Brasileiro II estudamos o texto “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, de Oduvaldo Vianna Filho. Os personagens da peça, um grupo de operários, tenta descobrir a resposta da pergunta *qual o mal do mundo?* Até que um deles vêm com a resposta:

O mal que existe no mundo é que o mundo girar sem parar. A terra gira uma hora é dia, outra hora é de noite. Se é de dia está tudo claro, se está tudo claro, claro que não há problema; se não há problema você não vai à escola. então a escola fica vazia. Se ficou vazio é preciso encher. Então enche. Enche, transborda. Transborda; molha o vestido da dama. Você não joga dama. Não jogou dama, o parceiro do lado não bate. Se o parceiro não bate, alguém sempre bate. Bate e machuca. Machuca, sai sangue. O leão não pode ver sangue. Pegam o leão e botam o bicho no circo. No circo chamam logo o palhaço. Você pensa que é com você e dá um tiro no circo. Tiro daqui, tiro dali, tiro sua carteira, tiro sua mulher, tirolês; então tem guerra. Guerra ó o fino; tem banda militar, herói muito bonito, filmes coloridos, bandeira descendo, fumaça subindo, noiva encontrando noivo, hino da marinha, japonês falando gozado, carta guardada no peito, ninguém mais faz a barba, fazer tricô fica importante, se conta segredo, se esconde saudade, mocinho nunca morre; só morre inimigo do lado de lá e chato do lado de cá. Quem perde a perna é violinista, quem perde a mão a mão é futebolista. Poeta canta com gesto. A guerra que é bom, dura pouco. Quem tem medo fala de paz só a turma de Hollywood não tem medo e a guerra acabou. Bomba acaba,

Domingo tem festa, segunda feira é trabalho, terça feira é serão, quarta feira é novela. Novela vai pro ar, o ar é viciado, viciado joga no bicho, dá o galo, o galo canta; é de noite. Boa noite. Falta de escola, jogo de bicho, tricô, falta de guerra...tudo porquê o mundo gira. (VIANNA FILHO, 2016, p. 12)

O que me chama atenção nesse trecho da peça é que diante da falta de sentido da vida e do sistema, as vezes parece que a única solução verossímil é o *nonsense*. A única alternativa é inverter a lógica das frases e brincar com sentido das palavras. Em outras palavras é a poesia. Enfim, quando Débora está no limite de indagar Débora sobre suas inseguranças, beirando o absurdo de perguntar novamente se é perceptível que ela é bolsista em uma escola particular, Bévora (que leu Vianinha) responde:

Bolsista é quem carrega uma **bolsa** e nessa bolsa cabe muita coisa. Uma jaguatirica, por exemplo, é algo que você podia usar como uma arma. Armar uma confusão sabe. Uma baderna. Com o monstro, com todo mundo, com a Bruna Lago, a Alessandra, sua mãe, seu pai, sua vó, com a Paola da combi e tantos outros que podem vir. Daí tudo deixa de ser azul. Vira **fogo**, lava, chama. Chama Bévora, chama Débora. Ou até uma terceira. Chamada de telefone, mensagem, carta. A gente escreve uma **carta** sonhando e acorda dormindo. Ou vai dormir muito acordada e quando sonha alguma coisa já pega no sono de novo. E esquece. Lá pros lados da Amazônia, embalada por uma urso, por uma mãe, por si mesma. Em sonho ou em imaginação, dormindo ou acordada, eu já brinquei com uma **índia** valente. Depois ela me **jogou** pra cima e eu saí voando sem medo. Aviso que vamos virando um avião, é um verso que minha mãe me leu uma vez, de uma poeta com o cabelo igual ao meu. Sou eu. **É você**. O mínimo desvio da realidade permite o infinito, que é o tamanho do universo. Ou maior. Depois dele vem o vazio (ou ele é um tipo de vazio?). E se é vazio a gente pode encher. Se enche, transborda até inundar o mar. O ar. A terra e o fogo também podem ser divididos em partes menores e muito diferentes. O que tá em cima é como o que tá embaixo. Tudo que está embaixo é como o que está no alto. Por isso fui chamada de Bévora. BÉÉÉVORA. Débora, nós já nos vimos antes.

Dessa forma, a subversão da lógica é uma saída. Também encontramos esse tipo de saída quando no final das *Aventuras*, após Bévora e Débora pensarem demais, elas acabam tendo um esgotamento, se misturam e a cena tem um *bug*⁵. Esse nome foi dado pelo público de pré-adolescentes que enquanto riam e falavam uns para os outros *bugou, bugou!* Realmente, eu *buguei* várias vezes durante o processo de Débora Bévora.

⁵ Bug é um defeito, falha ou erro no código de um programa que provoca seu mau funcionamento.

Figura 15: *bugou, bugou!*

Fonte: Elizabeth Thiel, 2019.

É rico para mim pensar a dramaturgia como um processo contínuo. A dramaturgia feita durante o processo de criação foi uma ferramenta imprescindível para que houvesse a diluição disciplinar. Isso acontece porque ela era uma matéria a ser modelada de acordo com as sinapses de cada ensaio. Ela podia ser sempre revista, pois não era estática. Acredito que se trabalhasse com uma obra dramática pronta a diluição não seria atingida, pois como acontece tradicionalmente no teatro textocentrista, a cena é subordinada à obra literária.

Desse modo, encontrei eco do meu procedimento no conceito de dramaturgia prospectiva, criada pela dramaturgista Marion Boudier, colaboradora do encenador Joël Pommerat. Para Boudier a dramaturgia prospectiva é operada em quatro etapas: “identificar um assunto ou tema de criação, reunir material relevante para o teatro em relação a esse assunto, pensar em uma metodologia de trabalho a partir deste material, acompanhar suas diversas evoluções cênicas” (BOUDIER, 2019, p. 36).

Em DÉBORA BÉVORA, primeiro identificamos um tema (solidão na infância), depois reunimos materiais para começar (livros, filmes, músicas, peças) e ao longo do processo. Essa etapa consiste em um levantamento inicial, mas é constante ao longo

de todo processo, pois a cada ensaio percebemos novos atravessamentos entre nosso trabalho e obras que já existem. Pensamos em uma metodologia (aquífero corpo) e tivemos crescentes evoluções cênicas. A metodologia ficou no entre idealização e experimentação. Entre o dentro e o fora. Inserida na

diluição disciplinar na criação cênica. Mas antes de adentrar nesse assunto, vou dar um respiro para que vocês leiam um fragmento da crônica “Eu, Leonardo” do educador, psicanalista e teólogo, Rubem Alves:

Se eu tivesse entrado pelos caminhos da tecnologia, um lugar onde eu gostaria de trabalhar é na IBM. Porque, se não estou equivocado, a IBM é uma das mais altas e perfeitas manifestações do espírito tecnológico, na sua maior pureza. Tudo o que ela faz é (quase) perfeito. Digo “quase” porque, paradoxalmente, perfeição tecnológica só pode existir no campo do pensamento puro. As coisas produzidas, por maior que seja o controle de qualidade, têm sempre imperfeições. Os aviões caem. Os computadores são infestados por vírus. Os metais se rompem de “fadiga”. Para nós, “quase perfeito” já está muito bom. Mas a IBM me surpreendeu quando descobri que ela também está interessada na beleza. Gastou o seu dinheiro para produzir um dos vídeos mais lindos que eu já vi, comovente e inspirador sobre a vida de Leonardo da Vinci, um dos maiores gênios da história da humanidade. Eu, Leonardo... Mente inquieta, incontrolável, indomável, dominada pelo fascínio do mundo – seus olhos e seu pensamento não conseguiam descansar ante os infinitos objetos do mundo, existentes e por existir. Julgava a pintura a suprema das artes, pois através dela podia captar visualmente a harmonia da natureza, construída segundo os princípios da matemática. Estudou anatomia, para entender os princípios mecânicos, segundo os quais o corpo humano – esta máquina perfeita – era construída. Músico, fazia seus próprios instrumentos. Compunha, tocava e improvisava os poemas que cantava. Arquiteto, fez planos para uma cidade ideal, em que as casas fossem construídas segundo o princípio da beleza, banhadas de luz, e em que houvesse vias especiais para os pedestres e outras para os veículos. Imaginava máquinas. O seu pensamento voava tão longe que a tecnologia existente não era capaz de produzir aquilo que ele imaginava – e, por isto, elas permaneceram apenas como projetos, no papel. Estudou o vôo dos pássaros, a fim de construir uma máquina que desse aos homens o poder de voar. Sonhou com navios que navegassem por baixo das águas, como os peixes. Observava o tempo e os seus sinais para compreender os princípios da meteorologia. Estudava a água, que acreditava ser o princípio vital do universo. Observava os fósseis e concluiu que em passados remotos o cume das montanhas havia estado submerso nas águas. Fascinava-se com cavalos, para ele, os mais belos animais, depois dos homens, e fez estudos sobre a sua estética. O que era Leonardo? Pintor, músico, arquiteto, poeta, engenheiro, geólogo, biólogo? Todas estas coisas. Dentro do seu corpo vivia um universo. Homem universal, ele foi a encarnação, num único corpo, do ideal da Universidade, como o lugar onde os homens se reúnem para, dando asas à imaginação, encontrar o deleite na visão, compreensão e harmonia do mundo. Foi então que me veio uma idéia maluca: se o Leonardo da Vinci tivesse vivo hoje, será que ele conseguiria um emprego na IBM? Para começar, o seu currículo vitae provocaria suspeitas. Um homem com interesses que vão da estética dos cavalos à construção de máquinas voadoras não parece regular bem. Mas, suponhamos que ele conseguisse o emprego. Imagino uma situação prática: o seu chefe lhe pede um relatório

sobre um projeto de pesquisa e ele responde que no momento não é possível porque está se dedicando a um projeto estético pelo qual se apaixonou – a pintura de um quadro. É. Acho que Leonardo da Vinci não teria vida longa como funcionário da IBM, nem como professor de uma de nossas universidades. (ALVES, Rubens, 2000, p.46)

A ideia de disciplina nas artes ganhou força no modernismo. Tempo em que as artes buscavam encontrar suas especificidades. O que é específico na pintura, na música e no teatro? Sem dúvida o teatro, por ser uma confluência/divergência outras de artes, hesita em encontrar uma especificidade para si. A teórica Josette Féral questiona se a teatralidade é algo específico do teatro, mas acaba concluindo que a teatralidade está muito mais no olhar de quem vê do que no acontecimento em si, podendo emergir em situações cotidianas (2015, p. 87). Para ela a teatralidade é um elemento fundamental (e não exclusivo) do teatro que ocorre na criação de um “eu” ficcional mediado pelas regras de um jogo pré-estabelecido (idem, p. 90).

Não sendo possível definir uma única especificidade exclusiva do, acredito ser melhor concluir que essa taxação é desacordada. O teatro clama por um funcionamento de pluridisciplinaridade.

Por pluridisciplinaridade entendo o estudo de um mesmo objeto por várias disciplinas, sem que haja conexão entre elas a não ser o objeto em comum. Interdisciplinaridade é a interação entre duas ou mais disciplinas, como por exemplo, na associação da Física com a Medicina. Mas muitas vezes essas associações acabam por resultar em uma nova disciplina, que sintetiza as características de áreas distintas, como por exemplo, a Medicina Nuclear ou a Geografia Cultural. (**Caminhos da Sociedade**, 2013. Disponível em <<https://caminhosdasociedade.wordpress.com/2013/06/11/entrevista-pensamento-pop/?fbclid=IwAR119MxbvrvBBRmJY4dd0638RyMihrX3VOszTtdXmYsKi254ssoYGEZ360Y>>. Acessado em 02/01/2019)

O que acontece é que a criação cênica é dividida em funções de acordo com as habilidades e a formação de cada pessoa que constitui a ficha técnica de uma peça de teatro. Mas que horas são? Onde estamos? Escrevo como graduanda de uma universidade no sul do Brasil na América Latina que montou uma peça de teatro universitária no ano de 2019. A formação e a especialização são qualidades importantes para mim, mas experimentar é mais. Usar do aparato universitário, que permite experimentar (pelo menos no DAD, pelo menos com orientação de Henrique Saidel) foi mais importante na minha formação acadêmica do que focar atenção e um método de atuação ou um ator. Usar da estrutura física (teatro, sala de ensaio) e da

riqueza imaterial (troca com professores e colegas) para construir um trabalho e uma poética que vai além da multidisciplinariedade, mas que encoste no conceito de transdisciplinaridade foi uma busca e ao mesmo tempo algo inevitável visto que o meu fazer teatral não foi inserido em um circuito comercial. Ao mesmo tempo em que é uma potência de criação é a única alternativa visto de não temos uma cadeia produtiva teatral profissionalizada e especializada. Inclusive parte da pesquisa encontrou força no “não” recebido pelo diretor convidado na situação descrita no início dessa monografia.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a universidade é um espaço de especialização, ela foi o espaço que me permitiu não me especializar, algo que poderia ser malvisto em uma em uma grande produção teatral. Mas o que é a transdisciplinaridade?

Na transdisciplinaridade não são formadas novas disciplinas, mas são realizadas alianças estratégicas e provisórias, que modificam cada uma das partes envolvidas e que produzem resultados inesperados. Trata-se muito mais de uma atitude do que de um campo definido. (idem, ibidem)

Obviamente, é impossível ter a atitude indisciplinar de Leonardo da Vinci nos dias de hoje. Isso me refiro no sentido de estudo, sem ampliar o foco para as questões de inventividade e genialidade. Alguém se interessava por pintura, pela estética dos cavalos, por construir aviões, por arquitetura, por meteorologia, geologia e fazia conexões entre as áreas (movido por um pensamento de essência/princípio/natureza típico do Renascimento).

A diluição pode ser pensada como um borramento de contornos das disciplinas endurecidas. Proponho que a minha criação artística utilize dessa diluição para que possamos pensar em dramaturgia como quem pensa interpretação, pensar interpretação como quem pensa encenação e pensar encenação como quem pensa dramaturgia, ou quaisquer outras diluições possíveis. Não é algo difícil. Difícil é pensar em construir aviões como quem pensa a anatomia do cavalo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubens. **A alegria de ensinar**. Campinas: Papyrus, 2000.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., n. 19. Rio de Janeiro: 2002.

BOUDIER, Marion. **O Exemplo de Uma Dramaturgia Prospectiva e Documentária Para Ça ira (1) Fin de Louis, de Joël Pommerat**. Revista Cena, nº 29. Porto Alegre: 2019.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**. Revista do LUME, n. 2. Campinas: 1999.

CARDOSO, Anthony. Entrevista Pensamento Pop. **Caminhos da Sociedade**, 2013. Disponível em <<https://caminhosdasociedade.wordpress.com/2013/06/11/entrevista-pensamento-pop/?fbclid=IwAR119MxbvrvBBRmJY4dd0638RyMihR3VOszTtdXmYsKi254ssoYG EZ360Y>>. Acessado em 02/01/2019.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. **A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas**. OuvirOUver, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio, O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2. 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. Grotowski. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1971.

MARTINS, Leda. **Performances da Oralitura**. Santa Maria: Letras, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RANCIÈRE Jaques. **O Espectador emancipado**. Urdimento, nº 15, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies An Introduction**. New York: Routledge, 2006.

TOMAZZONI, Airton. **Grupo Experimental de Dança: 10 anos**. Canto Cultura e Arte, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

APÊNDICE

Link do vídeo do espetáculo completo: <https://youtu.be/O8xFNtAxMf0>

ANEXO

Dramaturgia de DÉBORA BÉVORA

PRÓLOGO:

Enquanto o público entra em cena Bévora manipulando Débora e Bévora na Débora como no exercício que as atrizes fazem de aquecimento. No ciclorama imagens desses rostos sendo manipulados. No final Bévora fica sozinha em cena se espriguiçando. Bévora vai até um banquinho giratório na lateral do palco próximo ao público. Este banco é o espaço onde Bévora atua como narradora no primeiro ato da peça. Em cima do banco tem um microfone. Bévora olha para o público e Débora abre os olhos, esfregando-os de forma sonolenta.

ATO I

CENA 1

Férias. Marasmo. Calor. Nada a fazer. Música instrumental de um ruído constante que vai ficando mais agudo e mais alto. No ciclorama é projetada uma bola de energia laranja que começa do tamanho da tela inteira diminuindo. Essa bola representa a condensação da presença de Bévora em Débora. Bévora enquanto narra brinca com a mão com uma bolinha laranja de frescobol.

BÉVORA NARRADORA *para o público* Essa história que eu vou contar aconteceu no verão. Era fevereiro e eu não tinha nada pra fazer e tava muito quente

No ciclorama aparece a superfície do sol .

BÉVORA NARRADORA

Não tão quente assim. Tinha todo tempo do mundo e tava entediada. Foi nas férias. O que fazia com que eu me sentisse mal porque eu tava em casa enquanto eu sabia que eu tinha colegas que tavam na praia, ou que viajavam pro interior ou até pra outro país...

VOZ EM OFF DA BÉVORA Eu acho que a amanhã a Bruna Lago vai me mandar uma mensagem pra eu ir pra casa da praia dela...

BÉVORA NARRADORA E ainda por cima faltavam 4 dias pro meu aniversário e os meus pais só ficava trabalhando no computador o tempo inteiro.

Bola laranja virtual fica mudando drasticamente de tamanho enquanto a palavra tempo é repetida de modo deformado. Pequena dança em cima dessa sonoridade. A bola fica pequenininha e Débora tenta pegar sua projeção com a mão.

CENA 2

Aparece o Título da peça projetado. Primeiro DÉBORA e depois BÉVORA. As duas palavras se misturam. Na cena Bévora e Débora cruzam até o meio do palco em uma diagonal, evidenciando ao público qual é qual. Quando as letras se misturam elas giram e caem no chão. Ao levantar Bévora entrega a bolinha para Débora e volta a sentar no banquinho giratório. Débora brinca um pouco com a bola entediada. Guarda a bola no bolso.

CENA 3

Aparece o rostão da mãe.

DÉBORA Mãe, o que tá fazendo?

MÃE Tô trabalhando, meu anjo.

DÉBORA Posso dar uma volta na rua?

MÃE Já tá muito tarde, Débora.

DÉBORA Qual seria o meu nome se não fosse Débora-

MÃE Débora, seu pai falou que ia colocar uma pizza no forninho elétrico... Lembra ele por favor, querida?

DÉBORA Tá, mãe! Mas se meu nome não fosse Débora qual seria o meu nome?

MÃE Agora preciso me concentrar aqui, Débora.

A imagem do rosto da mãe de Débora se dissolve em um Glitch. Débora olha para o público frustrada. Aparece em glitch o rostão do pai. Ele só murmura enquanto ela fala com ele sem tirar os olhos da tela que está mexendo. Logo em seguida o pai de Débora aparece no ciclorama com um formato de glitch. Ele olha sempre pra baixo e em seus olhos aparece o reflexo de uma tela de computador.

DÉBORA Pai, Sabia que daqui a 4 dias já é meu aniversário?

PAI Sim...

DÉBORA Dai eu já vou poder andar de ônibus sozinha, né?

PAI Uhum...

DÉBORA Se a Bruna Lago me convidar pra ir pra casa dela na praia eu vou poder ir?

PAI É...

DÉBORA É? Posso pegar um ônibus e ir até lá. Sozinha. Eu queria tanto ver o mar...

PAI *bravo* Débora, agora eu não posso minha filha... *o pai tira os olhos da tela e olha pra ela. Respira fundo e se arrepende do seu tom.* Eu já expliquei que agora eu não vou poder dar tanta atenção pra você, Dedé. O pai tá desempregado e tem que ficar aqui procurando um novo emprego no computador.

DÉBORA Eu sei...

PAI Só por enquanto, tá? Depois vai passar e a gente vai poder brincar juntos. Olha, por que você não vai brincar um pouco no se quarto? De repente você pode ligar pra alguma amiga... Aquela que tem a franjinha... A Alessandra. Convida ela pra vir aqui brincar com você.

O pai começa a sumir vagarosamente com glitches e interferências no som. Débora olha frustrada para o público. Ela tira a bolinha do bolso e volta a brincar.

BÉVORA NARRADORA Eu já tinha falado pro meu pai umas cem vezes que eu odiava que ele falasse “amiguinha”. Poxa, eu não tenho mais dez anos. Às vezes parece que os meus pais não me olham. E as vezes nem ouvem o que eu digo. Não, é que eles não me amem de verdade. Não é isso. É só que faz falta ter alguém que me enxergue de **verdade**.

CENA 4

Débora se vira de costas e nesse momento aparece no Ciclorama joga Color Road. Ela vence no jogo e vira para o público. A projeção do jogo se evidencia em um celular o celular é baixado e aparece a cama de Débora bagunçada. Quarto na penumbra. Na parede tem um quadro do mar, a luz vai aumentando e o quadro também até que ele vira do tamanho de todo o ciclorama. Em cena Débora corre para entrar no quadro enquanto ele aumenta.

BÉVORA NARRADORA Eu só queria ver o mar... eu só quero ver o mar... o mar... o mar...

CENA 5

Recorte da mesma imagem do quadro. Olhos gigantes com mar refletido. Olhos loucos olhando pra todos os lados. Som de mar/praias/vento. Na areia da praia tem um grupo de crianças de costas conversando. Barulho de cochicho e de risadinhas. Imagem no ciclorama de como se Débora tivesse se aproximando desse grupinho. Débora caminha para a boca de cena. Suspense. As crianças se viram com cara de desprezo/interrogação/suspeita. Risadas monstruosas. No palco Débora corre de um lado para o outro agoniada. Trilha sonora de La Mer de Debussy.

CENA 7

Coreografia das sombras. Jogar com o apagar e acender de luzes em partes diferentes do palco. Revelar e suspender. Trilha Gnomus de Mussorgsky. Risada do Monstro quando ele aparece na projeção.

DÉBORA quem é você?

SOLIDÃO um monstro

DÉBORA isso não existe

SOLIDÃO existe sim

DÉBORA que monstro?

SOLIDÃO então como é que eu estou aqui

DÉBORA porque eu to imaginando você

SOLIDÃO sou o monstro da solidão

DÉBORA irônica ata

SOLIDÃO se você tá me imaginando eu existo

DÉBORA na minha cabeça. você não é real

SOLIDÃO e a sua cabeça não faz parte de você?

Luz incide sobre a cabeça e depois o peito de Débora e ela respira rápido

DÉBORA você não é real! eu não acredito em você...

a luz apaga e ela volta a respirar normalmente

SOLIDÃO sim, é só porque eu não sou uma das coisas do mundo. só porque sou da sua imaginação não quer dizer que não seja real

DÉBORA você tava me ouvindo? me olhando?

SOLIDÃO sim, eu moro dentro de você

DÉBORA o tempo todo?

SOLIDÃO O tempo todo! Se eu não existisse Então como Eu saberia por exemplo que você é bolsista.

DEBORA O quê???

SOLIDÃO Ah e outra, Era aquilo mesmo que você tava pensando: a Bruna Lago acha você uma chata. Por isso ela convidou só a Alessandra pra ir pra praia com ela.

DÉBORA Você tá inventando

SOLIDÃO E que seu pai vai esquecer de comprar um presente de aniversário pra você. E que seu olho é rasgado mesmo e ninguém acha isso legal.

DÉBORA Para!!

SOLIDÃO Olha, se eu existo só dentro da sua cabeça assim como você falou quem tá inventando tudo isso é você.

DÉBORA mas porque você só apareceu agora?

SOLIDÃO porque o seu buraco no peito ficou muito fundo

DÉBORA olha... não é por nada. mas, sinceramente você tá passando dos limites... já faz três semanas que eu não consigo dormir por culpa sua. Eu não vou ficar aqui ouvindo esse tipo de mentira sobre mim.

Débora saí de cena. A música começa a tocar em fade in e o monstro segue projetado.

SOLIDÃO olha, Débora, não adianta simplesmente me ignorar. não é assim que eu vou ir embora. Assim você só me alimenta.

DÉBORA *de dentro da coxíla* mas você disse que nunca vai embora de qualquer jeito! Só não toca mais essa música por favor.

SOLIDÃO eu disse que moro dentro de você o tempo todo mas vezes eu desapareço... presta atenção. os monstros também dormem.

DÉBORA no meu peito?

SOLIDÃO sim

DÉBORA e você pode voltar pra lá então? por favor?

Débora começa a respirar profundamente. Som de respiração em OFF. O monstro da solidão vai borrando desaparecendo aos poucos..

CENA 8

Spot de luz em cima de Débora. Ela tira o celular do bolso e começa escrever. Nesse momento Bévora sai da posição de narradora e as duas dão o texto ora juntas ora individualmente enquanto caminham pelo público.

DÉBORA Como é estranho esse sentimento, Bévora. Bévora... Bévora. Esse nome é bem parecido com o meu, mas tão diferente, o que me faz pensar bem de coisas que às vezes eu acho feias em mim. *pausa* Acho meu nome sem graça. Mas daí um dia eu pensei "Bévora" e achei esperto. Débora, Bévora, Débora, Bévora. **Qual a diferença?** Fico confusa, porque eu gosto muito de ser eu. Às vezes acho que gosto até demais, e fico meio assim, pensando que ninguém nunca vai me conhecer como eu, que ninguém nunca vai conseguir ver com o **meu olho**. *pausa* A Paola tava conversando comigo na combi esses dias, a gente tava falando de assunto sério, daí, do nada, ela olhou bem pro meu olho e disse **alto** que ele era rasgado, que dava pra ver os buracos nos cantos. **Todo mundo** veio olhar meu olho nessa hora e eu senti muita vergonha. PAUSA

Pensando bem, não sei se gosto que fiquem me olhando. Minha pele é muito transparente, eu sinto vergonha disso também, não sei por que, e fico confusa, de novo, quando alguém acha legal. Mas uma coisa que acontece é que, depois de um tempo interagindo com as coisas, fico com a marca delas dentro das linhas da minha mão. Fico com cheiro de ferrugem o dia todo quando ando de balanço, me coço nas dobras das pernas e braços porque ali ficam restos de terra e pequenos fios de tecido... acho que fica nas dobras de todo mundo, **mas eu percebo**. Às vezes eu percebo até umas coisinhas nos meus cílios. Às vezes eu acho umas coisas dentro do cabelo, mas nunca peguei piolho.

Bévora e Débora ficam de costas coladas uma apoiada na outra.

VOZ DÉBORA EM OFF

Bévora, tenho vontade de conversar com você por muitos motivos... eu me sinto bem pensando em você, só consigo falar dessas coisas com você. Toda vez que tento um papo desses, no colégio ou em casa, é sempre a mesma coisa: ou riem de mim ou, como é com o pai e a mãe, nem me escutam... Agora que tô escrevendo essa mensagem, percebi que só sei falar de qualquer coisa me mostrando demais. Isso pode ser ruim, dependendo da forma de lidar... ou será que eu acho que tô mostrando demais, mas ninguém vê nada? Ou vê de um jeito que não tem nada a ver com o jeito que eu realmente sinto? Eu nem comecei a falar o que eu ia falar.... Hoje eu acordei com um buraco no peito. A minha respiração foi ficando cada vez mais rápida até que eu achei que algo horrível fosse acontecer. O peito doía e doía e aí...ai, Bévora, vou falar uma coisa muito idiota, eu mesma nem acreditei quando aconteceu, nem sei se acredito agora, mas eu vi um monstro!!! Não sei, acho que tem alguma coisa a ver com o que aconteceu na praia mais cedo, era sobre

isso que contar, mas agora minha cabeça tá doendo de tanto pensar e eu não aguento mais escrever. Se bem que, quando eu escrevo, me sinto melhor. Ai, não sei, boa noite.

Débora guarda o celular e sai de cena deixando o palco vazio. Bévora senta no banquinho e assiste a cena.

ATO II

CENA 9

No ciclorama é projetado o sono de Débora em seu quarto (filmado de cima). Ela acorda com preguiça e vai até a janela. Enquanto isso, uma luz acende em Bévora que sai da plateia e entra em cena. Brincadeira do Gato Mia, assopro, estímulos. Débora de olhos fechados, passeia pelo palco. O vídeo mostra em primeira pessoa uma mão cutucando Débora por trás. Débora se vira no vídeo para ver quem ela cutuca. Nesse momento temos uma mudança de perspectiva e o rosto de Bévora é projetado com feição diabólica e chamus no fundo. Bévora “chama” Débora até o centro do palco, Débora apalpa Bévora e reconhece.

DÉBORA É a Bévora

BÉVORA É a Débora.

As duas se afastam como um imã invertido. Se olham distantes e correm em direção uma a outra Bévora se abraçam e dizem estar com saudade. As duas riem.

DÉBORA É a Bévora.

BÉVORA Você tava dormindo de pé?

DÉBORA *olhando vagorosamente para o público enquanto elas se afastam.* Tava dormindo, mas acordada. Acordada no sonho. Dormindo, sonhando, acordada.

BÉVORA O quê?

As duas riem e Débora começa a andar de um lado para o outro.

DÉBORA *séria* Acho que eu tô ficando louca, Bévora. Essa noite eu sonhei com um monstro..

BÉVORA Tudo bem sonhar com monstro, Débora! Foi só um pesadelo.. Você não é louca por causa disso.

DÉBORA Mas é que esse sonho foi muito real.

BÉVORA Alguns sonhos são mais reais que outros, isso não significa que o monstro vai sair do sonho e machucar você. É bom pensar nos sonhos pra se entender com a gente mesma. Como era esse monstro?

DÉBORA *para atrás de Bévora e começa a se agarrar nela tentando subir em suas costas* Ele era gosmento, grudento e azul.

BÉVORA *se solta de Débora* ai Debora você ta me machucando...

DÉBORA E ele fazia tudo que ele sabia que ia me machucar.

BÉVORA *segura as mãos de Débora e olha nos seus olhos* Ta aí. Como ele pode saber exatamente o que machuca você? É porque faz parte de você! É um sonho! Agora pra você entender porque isso -

DÉBORA Eu sei que ele sabe. Ele disse que mora dentro de mim. No sonho, depois disso, eu escrevia uma mensagem pra você... você recebeu?

BÉVORA *constrangida* Débora.... Como eu ia receber uma mensagem que você escreveu em sonho?? *Pausa e depois Bévora ri.* Mas eu sei sobre o que é a mensagem.

DÉBORA *começa a girar em torno de Bévora enquanto Bévora gira em torno de si mesma na direção contrária* Ele disse que meu pai não ia lembrar do meu aniversário. Disse que a Bruna Lago convidou a Alessandra pra ir pra praia com ela porque elas não gostam de mim. E disse que todo mundo sabe que eu sou... *sussurando* Bolsista.

BÉVORA bolsista?

Débora corre até Bévora e tapa sua boca

BÉVORA *tirando as mãos de Débora* Qual o problema?

DÉBORA *se atirando nos pés de Bévora* Aiii Débora o problema é que meus pais não podem pagar a escola que nem os outros alunos, que eu não posso chegar depois das férias e contar que fui pra praia. Ou que talvez eu nem estude lá ano que vem porque meu pai tá desempregado, sabia??!!

BÉVORA Ai, calma, Debora. Eu tô aqui agora...

Bévora finge cuspir em Débora enquanto Débora fica em posição fetal. Antes do cuspe cair ela puxa a saliva e engole. Débora acha a brincadeira nojenta no início e depois acha graça. Uma hora o cuspe cai e acerta Débora. Projeção da brincadeira dos cuspes, filmada bem perto.

DÉBORA Ai Bévora!!

Débora lambe o dedo se levanta e corre atrás de Bévora. Bévora foge no início fingindo ter nojo. Depois aceita. Risadas. O diálogo seguinte é dado de forma dinâmica. Débora diz a fala com o corpo voltado para o público e quando termina de dizer olha para Bévora para ver sua reação. Bévora, por sua vez, diz o texto para Débora e vira o corpo para o público quando termina de falar.

DÉBORA Sabia que amanhã é o meu aniversário?

BÉVORA O meu também.

DÉBORA Que horas você nasceu?

BÉVORA Duas e quarenta.

DÉBORA Eu nasci duas e quarenta e cinco.

BÉVORA Eu nasci duas e quarenta e cinco também. É que a minha mãe começou o trabalho de parto as duas e quarenta. Ou uma e quarenta, não sei, mas com certeza nasci às duas e quarenta e cinco.

DÉBORA *Se aproximando de Bévora como se fossem brincar de espelho. Bévora... Imagina se a gente for gêmeas que foram trocadas no hospital. É muita coincidência.*

Elas se dão as duas mãos e apoiam o peso uma na outra

BÉVORA Mas a gente é diferente, Débora. Eu sou muito diferente.

DÉBORA Mas existe gêmea diferente.

BÉVORA Mas a gente não pode ser gêmeas porque eu não nasci no hospital. Eu nasci no meio da Floresta Amazônica.

Nesse momento Bévora dá um giro em Débora que fica com as mãos para cima confusa. Ela sai articulando enquanto caminha pelo espaço. Débora segue ela imitando seus movimentos. Os gestos vão ficando cada vez mais rápidos e difíceis.

BÉVORA Os meus pais são antropólogos... sabe o que é isso? Eles são estudiosos. Daí um dia o meu pai tinha saído pra visitar uma aldeia indígena e a minha mãe ficou sozinha no acampamento. E aí sabe quem ajudou ela a me colocar no mundo?

Bévora passa pelo meio das pernas de Débora como se estivesse sendo parida.

DÉBORA Quem?

BÉVORA Uma jaguatirica (e é por isso que eu tenho essa pinta aqui)...

Bévora mostra uma mancha de nascença que tem na perna. Débora olha fixamente para a mancha

BÉVORA E sabe quem mais ajudou a minha mãe a me colocar no mundo?

DÉBORA *ainda olhando fixamente para a mancha* Quem???????

BÉVORA uma urso!!!!

Débora tenta encostar na mancha peluda de Bévora e Bévora desvia dançante com a perna bem esticada

DÉBORA *raivosa e manhosa* Nem tem urso na Amazônia. Se você tivesse contado até a parte da jaguatirica eu teria acreditado.

BÉVORA Ai, Débora, mas as ursos se mexem, nem toda urso é igual. Algumas são mais autênticas que as outras, que nem as humanas. Algumas querem visitar a Amazônia. Essa pode ter pego um avião, uma balsa...

DÉBORA *dando uma volta com sorriso tímido* Você acha que dá pra perceber que eu sou bolsista?

BÉVORA abraça Debora por cima do ombro Bolsista é quem carrega uma **bolsa** e nessa bolsa cabe muita coisa. Uma jaguatirica, por exemplo, é algo que você podia usar como uma arma. Armar uma confusão sabe. Uma baderna. Com o monstro, com todo mundo, com a Bruna Lago, a Alessandra, sua mãe, seu pai, sua vó, com a Paola da combi e tantos outros que podem vir. Daí tudo deixa de ser azul. Vira **fogo**, lava, chama. Ou uma grande mistura. Chama Bévora, chama Débora. Ou até uma terceira. Chamada de telefone, mensagem, carta. A gente escreve uma **carta** sonhando e acorda dormindo. Ou vai dormir muito acordada e quando sonha alguma coisa já pega no sono de novo. E esquece. Lá pros lados da Amazônia, embalada por uma urso, por uma mãe, por si mesma. Em sonho ou em imaginação, dormindo ou acordada, eu já brinquei com uma **índia** valente. Depois ela me **jogou** pra cima e eu saí voando sem medo. Aviso que vamos virando um avião, é um verso que minha mãe me leu uma vez, de uma poeta com o cabelo igual ao meu. Sou eu. **É você.** O mínimo desvio da realidade permite o infinito, que é o tamanho do universo. Ou maior. Depois dele vem o vazio (ou ele é um tipo de vazio?). E se é vazio a gente pode encher. Se enche, transborda até inundar o mar. O ar. A terra e o fogo também podem ser divididos em partes menores e muito diferentes. O que tá em cima é como o que tá embaixo. Tudo que está embaixo é como o que está no alto. Por isso fui chamada de Bévora. **BÉÉÉVORA.** Debora, nós já nos vimos antes.

CENA 9

DÉBORA onde?

BÉVORA você não lembra?

DÉBORA não

BÉVORA uma vez, na pracinha, quando a gente tinha quatro anos. Eu tinha cansado de ficar com aquelas crianças que só sabiam brincar da mesma coisa, então tava andando de balanço... quando eu chegava lá no alto, me jogava e imaginava que caía em outro planeta, de um lado pra outro lado do universo. Então eu vi você sozinha e quis brincar junto. Eu acho que seus pais foram comprar um picolé e demoraram pra voltar, ficaram conversando. Então a gente brincou e foi bem legal. Você me mostrou o brilho que tinha dentro de cada grão de areia.

DÉBORA Bévora, como se divide o fogo?

BÉVORA não sei

DÉBORA você disse que dava pra dividir o fogo

BÉVORA ué, não é porque eu sei que algo pode ser feito que significa que eu sei como fazer...

DÉBORA Bévora eu acho que já vi você... foi assim, uma vez quando eu tinha quatro anos eu tava cozinhando um macarrão e quando eu olhei pra chama do fogão eu vi seu rosto e ele ta assim me olhando *imita alguém gritando sem som*

BÉVORA *constrangida* fazendo macarrão com quatro anos??

DÉBORA não sei só sei que foi assim... mas quando olhei pra você, você tava assim. *Imita novamente tentando impressionar.* E daí você sumiu porque dividiu o fogo: foi da parte laranja pra parte azul do fogo. daí ficou invisível

BÉVORA Eu acho que sei o que pode ter acontecido. Hoje mesmo eu tava brincando com uma amiga e ela pediu pra eu fechar os meus olhos e me levou pra um lugar em que tinha muito sol. Então eu vi tudo laranja, como se fosse o fogo, lava de vulcão. depois ela foi colocando a mão perto do meu olho, e a sombra disso formava umas manchas pretas no meio do laranja, o que fez com que eu imaginasse varias coisas, até rosto de gente. Foi o que aconteceu com você, você imaginou meu rosto. Isso acontece por causa da Luz que entra pelo vão dos olhos, ela forma imagens. Então a gente vê o que tem dentro do olho.

DÉBORA o que tem dentro do olho?

BÉVORA o que tem dentro do olho.

DÉBORA o que tem dentro do olho?

BÉVORA *gritando* a gente vê o que tem dentro do olho!

DÉBORA o quê?!

BÉVORA o que o que?

DÉBORA que tem dentro do olho?

BÉVORA aah, o que tem dentro do olho?

DÉBORA É.. o que tem dentro do olho?

BÉVORA Ahh, não sei.

Risadas. Projeção da frase "O QUE TEM DENTRO DO OLHO".

DÉBORA Bévora, o que mais você gosta de brincar dessas brincadeiras diferentes?

BÉVORA Não precisa ter sol pra brincar. Quando tá chovendo, a gente pode imaginar que as gotas da chuva estão apostando corrida no vidro da janela, e ver qual chega mais rápido embaixo. Também da pra brincar com as lágrimas do olho. Depois de chorar ou bocejar, se a gente fecha um pouco o olho, assim, e olha pra uma luz, de repente ela começa a dançar! E a gente pode dançar junto com ela. E parece que a luz tá na água.

Elas brincam até ficar de costas uma para a outra. Então escorregam pro chão

BÉVORA também tem outra brincadeira que eu faço. Todas essas precisam de imaginação e um pouco de paciência, sabe? Às vezes eu tô entediada e sinto que as coisas tão muito... lisas, sem graça. Então eu pego a realidade e dobro, amasso até fazer uma bolinha. Então desamasso e pronto! A realidade fica cheia de novas formas. Bom, mas a brincadeira é assim: deitada de barriga pra cima, eu imagino que o teto é o chão (precisa ficar olhando um tempinho pra algum canto), daí... eu começo a andar no teto!

DÉBORA aii Bévora, eu sei de uma brincadeira dessas!! tudo começou porque eu via uma minhoquinha dentro do meu olho que ficava flutuando.. daí eu olhei no Google que isso é uma doença que se chama moscas volantes! eu achei que fosse ficar cega, Bévora. É horrível.

BÉVORA Minhoquinha ou bolinha?

DÉBORA Minhoquinha

BÉVORA Eu vejo bolinha

DÉBORA Mas acho que dá pra brincar com isso também. brincar que a minhoquinha ta se mexendo.

Elas se levantam e começam a apontar para o espaço perseguindo as minhoquinhas e manchinhas “Ai o meu tá aqui ai” “A minha tá ali” “ai sumiu” “Aparece de novo” ui ai ui... Nessa perseguição, elas acabam juntando lentamente os dedos formando o quadro “O nascimento de Adão”, de Michelangelo. Nesse momento elas levam um choque. No ciclorama raios são projetados.

CENA 10

DÉBORA O que aconteceu? Eu levei um choque!

BÉVORA Eu também! Isso aconteceu porque você tava muito carregada. O seu corpo tava cheio de carga negativa, de elétron. Aí, quando você tocou em mim, passou essa carga pro meu corpo, e por isso aconteceu o choque. Isso é ciência. Por isso é melhor cuidar com a sua negatividade, hein, Débora.

DÉBORA Será que foi o monstro que me passou uma maldição da negatividade?

BÉVORA Calma, pera um pouquinho, vou fazer uma coisa.

Débora fecha os olhos e Bévora, tira um balão do bolso e vai enchendo ele. Então ela contorna a silhueta da Débora com ele, gerando sensações físicas sem encostar nela. Até que ela solta seu cabelo esfrega o balão nele deixando o cabelo fica estático

BÉVORA rindo Xô, xô, xô. Negatividade. Xô monstro. Agora você tá quase pronta. *Pausa* Só mais isso daqui...

Bévora esfrega uma mão na outra e quando vai tocar em Débora, Débora tem um calafrio.

DÉBORA Nossa... Sabia que eu sei quando você tá com a mão perto de mim sem nem precisar enxergar.

BÉVORA Sério?

DÉBORA Sério.

BÉVORA Deixa eu testar então.

Bévora esfrega as mãos novamente e as coloca perto e longe de Débora enquanto fica perguntando “Tá perto, tá perto, longe, perto?” Débora acerta todas as vezes.

BÉVORA Nossa, Débora, você é boa mesmo....

As duas se olham e sorriem.

DÉBORA Sabia que a pele é o maior órgão do corpo humano?

BÉVORA Se é um órgão como que tá do lado de fora?

DÉBORA De fora?

BÉVORA De fora.

DÉBORA De fora?

BÉVORA De fora.

DÉBORA De fora do quê?

BÉVORA Aiii, de novo, não. Eu que to perguntando, Débora: se é um órgão como que tá do lado de fora?

DÉBORA Ahhh, mas eu não tava entendendo de fora de onde que você queria dizer... Meu deus do céu, você tá querendo dizer de fora da corpo, Bévora.

Projeção de "Meu deus do céu, o que tem fora do corpo?"

DÉBORA Ahhh taaa, era só ter falado.. A verdade é que eu não sei se tá do lado de fora do corpo... Acho que a pele tá colada nos ossos, ou nos músculos, sei lá. Tô vendo que isso tudo é meio difícil de entender. Assim.. Onde exatamente começa uma coisa e termina a outra? Qual é o limite? A pele é o limite? Existe espaço ENTRE o osso e o músculo? Se tem espaço ele é vazio? Ou é tipo uma gosma? E entre o músculo e a pele? E dentro da pele? Uma vez eu aprendi que a pele tem camadas. Derme, epiderme, blablablá. Será que tem vazio entre cada camada????

BÉVORA Não sei, Débora... *pensativa* Mas eu acho que fora da pele também deve ter uma camada... Porque você conseguiu sentir a minha mão sem eu precisar encostar em você. Tipo um Wifi, ou um Bluetooth.... Uma onda de rádio. Algo que é invisível mas que a gente sabe que tá aqui.

DÉBORA Nossa!!! E se a minha camada e a sua camada de fora da pele tiverem se misturando agora e a gente nem tá percebendo.

BÉVORA *séria e pasma* Débora, eu to percebendo.... A gente tá se misturando de verdade.

DÉBORA Ai, Bévora. Tomara mesmo que a gente esteja se misturando mesmo porque você é a minha melhor amiga no universo inteiro.

BÉVORA Ai, Débora, você também. Eu te amo.

DÉBORA Eu também. Muito.

DEBORA: Com você eu sinto que as coisas não são tão assustadoras

BÉVORA: Com você eu sinto que eu não preciso ser durona o tempo todo.

BEVORA: E com você eu posso viajar.

DEBORA: na Amazônia

BEVORA: na fogo

DEBORA: agua

BEVORA: nas manchas

DEBORA: no nosso aniversário

BEVORA: com luzes

DEBORA: no universo

BEVORA nos eletrons

DEBORA entre camadas

BEVORA de bluetooH

DEBORA da pele

As duas se abraçam. Momento de amor amizade. Suspensão

BÉVORA Mas e se tem espaço vazio **em** tudo, **entre** tudo, será que gente consegue se encostar de verdade?

DÉBORA Como assim???

Tela azul é projetada. Error. Vários erros vão aparecendo no ciclorama enquanto elas fazem algum movimento repetitivo.

ATO III

CENA 11

Cena dos duplos. Autoritarismo X Passividade. Música O Guarani de Carlos Gomes. No ciclorama projeções das duas. A tensão aumenta até que Débora explode de raiva/indignação no final da música.

DÉBORA: Bévora! Paraaaaaaa. Eu tô muito confusa e preciso ficar sozinha um pouco. eu nao gosto que você fique me imitando assim. Isso não é coisa de amiga de verdade... Na verdade você nem é de verdade. É imaginária.

Luz apaga sobre Bévora e ela sai voando. Blackout.

CENA 12

A mesma praia da Cena 4 aparece no ciclorama. Débora, em cena, brinca sozinha com a bolinha laranja. A bolinha cai e rola até a beirada do palco. No ciclorama, aparece a mão do monstro pegando a bola. Na sequência, partes do corpo do monstro fragmentadas enquanto o diálogo ocorre. Vislumbre do corpo dele.

Débora Solidão?

Solitude Sim e não.

Débora Como assim?

Solitude Eu mudei. Não sou mais o mesmo. Esse nome não me representa mais. Agora quero que me chamem de Solitude. E exijo que respeite isso.

Débora Hmm.. Tá bem. Mas qual a diferença?

Solitude Solidão é a dor do vazio. Solitude é o prazer que se cria repousando dentro desse vazio. Daí é só se preencher de totalidade.

Débora: É.. Engraçado, eu também nao sou mais a mesma... nessas férias, eu tava me sentindo mal porque não tinha nada pra fazer, meus pais só ficavam no computar e eu me sentia sozinha. mas, tá sozinha não precisa ser ruim... é tá com a gente. ontem, eu fiz várias coisas com uma amiga, a Bévora, coisas que me ensinaram a dobrar a realidade. É engraçado como o jeito que a gente olha pras coisas faz toda a diferença... agora eu vou falar uma frase bonita que a gente criou juntas e eu até anotei no meu diário: “o mínimo desvio da realidade pode criar o infinito”. Entendeu? Hahaha ué, não quer acreditar, não acredita. Eu também não acreditava em você antes. E tem mais: mesmo se não existisse Bévora nenhuma, eu poderia ter feito, e posso, fazer tudo isso sozinha.

Solitude: (ironia) Bévora amiga da Débora... o mínimo desvio da realidade pode gerar o infinito... hmmm, tá bom.

Aparece parte do rosto do monstro com um leve sorriso de orgulho. Blackout.

CENA 13:

Bévora entra em cena no escuro com chapéu de aniversário. Começa a tocar Parabéns Pra Você. Bévora de costas para o público acende uma vela que pisca. Ela se vira para o público revelando o bolo de aniversário. Todas as luzes do teatro são ligadas. Claridade em cena. Quando a vela apaga elas começam a comer o bolo.

DÉBORA Nossa, Bévora, que saudade que eu fiquei de você... Se eu contar você não acreditaria: eu sonhei que tava na praia do quadro de novo. Eu tava lá sozinha brincando com uma bolinha laranja. Daí eu senti uma coisa no meu peito, mas não era mais aquela dor, sabe? Era um tipo de alívio como se algo quisesse sair de mim. Daí eu me atrapalhei e deixei a bola cair na areia. Aí sabe quem apareceu e juntou a bolinha pra mim? O Monstro da Solidão. Mas ele agora se chamada Solitude. Você já tinha ouvido essa palavra, Bévora? Ele era o mesmo, mesmo sendo outra pessoa. Ou outro nome. Ele ainda era igual, mas diferente. Que nem eu e você... Por que você não fala nada?

BÉVORA:

É seu aniversário.

Elas comem o bolo tranquilas.

DÉBORA

Sabe, que eu to muito mais tranquila agora porque tenho **certeza** das coisas.

Bévora dá mão para Débora e as duas caminham lentamente até a beira do palco enquanto as luzes vão apagando. Elas vão tremendo o corpo como se tivesse acontecendo um terremoto. ciclorama é projetado o universo em ZoomIn também tremendo. Quando elas chegam na beira do palco zoom aumenta até focar em uma estrela. Essa estrela se revela ser a mesma da primeira cena. A estrela se transforma na bolinha laranja que cai bem na mão da Débora. Ela estava jogando a bolinha para cima. De repente surge a mão de Bévora que pega a bolinha no ar. Em cena Bévora aparece com a mesma bolinha na mão. Ela brinca de jogar a bolinha pra cima.

BÉVORA

O universo é cheio de buraco negro. E dentro do buraco negro tem o vazio infinito. E dentro do universo tem um milhão, não, mais, infinitos buracos negros. Não existe certeza. É muito melhor ter uma vida cheia de dúvidas. Entendeu?

DÉBORA

Confusa Não.

BÉVORA Nem eu.

Bévora dá a bolinha de volta para Débora. Débora continua confusa olhando pra bolinha até que resolve jogar ela pra cima. No ciclorama o mesmo vídeo da Bolinha-Universo é transmitido, só que dessa vez de forma inversa.

FIM.