

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

JOÃO PEDRO DA CUNHA BORGES

**PALAVRA ESCRITA, PALAVRA ENCARNADA: A CRIAÇÃO DIALÓGICA DE UM
ATOR-ESCRITOR EM *DIA DE IRA***

PORTO ALEGRE

2021

JOÃO PEDRO DA CUNHA BORGES

**PALAVRA ESCRITA, PALAVRA ENCARNADA: A CRIAÇÃO DIALÓGICA DE UM
ATOR-ESCRITOR EM *DIA DE IRA***

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial e obrigatória para obtenção do título de Graduado em Interpretação Teatral.

Orientadora: Prof^a. Dra. S. Patrícia Fagundes

PORTO ALEGRE

2021

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por possibilitar um ensino público, gratuito e de qualidade.

Ao Departamento de Arte Dramática, pelas experiências pessoais e profissionais, e pelo abrigo.

Aos meus professores e às minhas professoras, pelos ensinamentos.

À minha mãe, Adriana, minha primeira professora, por ter nutrido e preservado a minha vida.

Aos meus irmãos Vinícius, Mateus e Carlos Eduardo, pelo seu apoio incondicional.

Ao meu sobrinho, Davi, por ser a melhor criança da minha família.

A Lara Vitoria, ela sabe o porquê.

A Duda Rhoden, Henrique Strieder, Juliano Félix, Lara Vitoria e Marina Greve, por terem criado *Dia de Ira - Audiodrama* comigo.

À minha orientadora, Patricia Fagundes, pela troca, disponibilidade, compreensão e confiança.

Aos artistas teimosos.

Às artistas teimosas.

RESUMO

A pesquisa se propõe a analisar a criação multifuncional e dialógica entre atuação e escrita dramática do autor no audiodrama *Dia de Ira* (2020), desenvolvido por estudantes do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Dentre essas práticas dialógicas, identificam-se técnicas análogas de criação de personagem; as influências, positivas e negativas, que a atuação e a escrita sofrem nesse estado de diálogo; e técnicas de enunciação de texto. Partindo do entendimento de que a obra artística está profundamente conectada com a vida de quem a cria, esse trabalho apresenta, também, contextualizações acima das experiências de atuação e escrita de seu autor; do processo de criação do audiodrama; de seu motivo para contar histórias; e do uso da estrutura dramática na obra. Baseando-se na prática artística, essa pesquisa fundamenta-se no conhecimento empírico, e entrecorta-se por ideias e referências de diversas vozes do estudo cênico. Apoia-se, também, em referências não-acadêmicas que fazem parte do repertório pessoal do autor.

Palavras-chave: ator; *Dia de Ira*; escritor; histórias; personagem; texto dramático.

ABSTRACT

This research intends to analyse the author's multifunctional and dialogical creation between acting and dramatic writing on the audiodrama *Dia de Ira* (2020), developed by students from UFRGS' Department of Dramatic Art. Amongst these dialogical practises, the analogical creation of character; the positive and negative influences that acting and writing suffer on this state of dialogue; and techniques of text enunciation can be identified. This paper, that comes from an understanding that a piece of art is profoundly connected with the life of the one who creates it, also presents contextualizations on the acting and writing experiences of its author; on the process of creation of the audiodrama; thoughts on the importance of telling stories; and the usage of the dramatic structure on this piece. Basing itself on the practice of art, this research is founded on empirical knowledge, and intersects itself with ideas and references from various voices on the field of academic study of performing arts. It also supports itself on non-academic references that integrate the author's repertoire.

Keywords: actor; *Dia de Ira*; writer; stories; character; dramatic text.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 2 PRIMEIROS PASSOS DE UM ATOR-ESCRITOR..... | 14 |
| 3 PALAVRA ESCRITA, OU QUE TEXTO PARA QUE TEATRO?..... | 17 |
| 3.1 HISTÓRIAS..... | 19 |
| 3.2 TEXTO DRAMÁTICO..... | 22 |
| 4 ATOR-ESCRITOR, ESCRITOR-ATOR..... | 27 |
| 4.1 ESCRITA, UM PROCESSO DE ATUAÇÃO..... | 28 |
| 4.2 ATUAÇÃO, UM PROCESSO DE ESCRITA..... | 30 |
| 5 PALAVRA ENCARNADA, OU PERSONAGEM, E O TEXTO NA BOCA..... | 34 |
| 5.1 PERSONAGEM ESCRITO, PERSONAGEM ENCARNADO: UM CONFLITO..... | 34 |
| 5.2 TEXTO NA BOCA (E NO COTIDIANO)..... | 37 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 43 |
| 7 REFERÊNCIAS..... | 50 |
| 8 APÊNDICES..... | 55 |
| 8.1 FICHA TÉCNICA..... | 55 |
| 8.2 LINKS AUDIODRAMA..... | 56 |
| 8.3 FOTOS..... | 57 |
| 8.4 RELATÓRIO DE ESTÁGIO..... | 66 |
| 8.5 TEXTO DRAMÁTICO..... | 114 |

*“A vida eterna agora está no meu encalço.
Tenho meu caixão de glitter vermelho, cara, só preciso de um último prego.
Enquanto todos esses cavalheiros feios jogam seus jogos tolos.
Há um horizonte flamejante e vermelho que grita nossos nomes.”*
(Jeff Buckley - Eternal Life)

1 INTRODUÇÃO

Exterior, igreja. Noite. Há grandes nuvens de chuva que pairam acima, que só são vistas quando os raios rasgam os céus, em sucessão. Delas, cai uma rápida chuva ácida que encharca o chão: uma terra bruta, morta, que lentamente se transforma em um lamaçal. Trovões rugem. Ao longe, então, os sinos de uma catedral começam a ressoar, cada vez mais estrondosos, como se nós estivéssemos nos aproximando dela. Através de uma fresta em brutas portas de madeira, nós entramos, numa tentativa de nos proteger, tomar refúgio do inferno lá fora... Mas nós não estamos sozinhos. Há outra pessoa dentro desse templo: ouvimos sua voz, em uma conversa irada que ecoa pelas paredes de pedra da catedral. Essa pessoa se chama Dário, e ele é uma personagem.

E essa personagem foi desenvolvida, assim como quase toda outra personagem dramática, em dois momentos: na escrita e na interpretação. A diferença, aqui, resume-se ao fato de que o mesmo indivíduo foi responsável por esses dois estágios de desenvolvimento. Entretanto, tenho a suspeita de que esses diferentes estágios de desenvolvimento não se referem a estágios diferentes, na realidade, mas em apenas um, que é frequentemente entrecortado por diferentes funções que habitam em um só ser.

Dia de Ira é um audiodrama, ou seja, uma experiência teatral auditiva e imersiva, que narra o fim do mundo sob a perspectiva de Dário, um homem tomado por raiva, amargura e desejo de vingança, que, por estar no fim dos tempos, onde as leis humanas e divinas deixaram de existir, vê-se paralisado pela dúvida, por não saber se será punido ao cometer um assassinato. O caminho de Dário é cruzado por anjos e sobreviventes do apocalipse que, confrontando-o com seus próprios interesses e indagações, auxiliam-no em sua jornada elucidativa. Essa é uma alegoria sobre injustiça, que se sustenta em questões éticas latentes à existência humana, como a morte, desvanecimento e o silenciamento das vozes minoritárias. *Dia de Ira - Audiodrama* foi lançado no dia 24 de dezembro de 2020, através das plataformas Spotify, YouTube e Instagram, e foi produzido com recursos da lei nº 14.017 (Lei Aldir Blanc). O projeto também marcou meu Estágio de Atuação, atividade necessária para a conclusão do curso de Bacharelado em Teatro, ênfase em Interpretação Teatral, na

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com apresentações na Mostra DAD 2020, nos dias 15, 16 e 17 de março de 2021.

A opção pelo termo “audiódrama” se estabelece em um lugar de desconhecimento. A atriz e docente brasileira Mirna Spritzer, uma das pesquisadoras mais notáveis do estudo do tipo de trabalho onde os atores e as atrizes se apoiam na voz e fazem dela a protagonista da ação, prefere denominá-lo como “peça radiofônica”, pois acredita ser um termo mais inclusivo para as múltiplas formas da arte radiofônica (SPRITZER, 2018, p. 66). Opondo-se ao termo “audiódrama” como definição desse tipo de fazer artístico, ela expressa, “nem tudo é drama na produção da arte radiofônica.” (*ibidem*, p. 66). Todavia, como *Dia de Ira* apresenta-se como um *podcast*, um veículo midiático diferente do rádio, questiono-me quanto à utilização do termo “radiofônico”. Além disso, como esse trabalho pretende referir a si próprio, e não à toda uma forma artística, e pelo fato de ele apresentar drama, de fato, conforto-me, no presente momento, em utilizar o termo audiódrama.

Nessa pesquisa, buscarei analisar meus processos criativos em atuação e em escrita, procurando entender possíveis momentos de convergência e divergência entre essas práticas, momentos de diálogo entre funções de criação. O diálogo refere-se às frequentes intervenções que uma prática sugere a outra, formado por pensamentos que são indissociáveis. Essa é uma investigação que busca entender a criação de um artista que se divide em muitos, mas que, por essência, é um. O trabalho desdobrar-se-á, ainda, acima de questões introdutórias, tais quais a importância das narrativas no mundo e no teatro e o uso do texto dramático em *Dia de Ira*.

Por considerar educado contextualizar minha trajetória com o projeto, desde os interesses que ajudaram a concebê-lo até seu processo de ensaio, antes de falar sobre meu trabalho individual em si, farei dessa forma. E pensando que ele se trata de um projeto que conclui minha formação, penso que seria simbólico se eu começasse pelo meu ingresso no curso de Teatro da UFRGS.

Quando ingressei como discente do Departamento de Arte Dramática da UFRGS em 2017, minhas prévias noções de teatro foram confrontadas por um universo de possibilidades.

Até a minha entrada na universidade, por conta da minha falta de contato com aulas de teatro e, conseqüentemente, teorias de artes cênicas, minhas concepções de teatro se baseavam em ideias do imaginário popular. Entre elas, estava o textocentrismo. Minhas práticas cênicas anteriores sempre se basearam em, estritamente, trazer textos previamente escritos à cena, sendo que tais textos possuíam, com raras exceções, proximidade às estruturas tradicionais do texto dramático, como a presença de personagens; diálogos; e fábulas com início, meio e fim. Penso que isso se deu por decorrência do repertório fílmico e literário do qual eu dispunha, além da minha experiência em festivais estudantis, que traziam consigo poucos espetáculos engajados com o pensamento acadêmico.

Logo, dentro da academia, para minha surpresa, encontrei certa resistência antagônica à contação de histórias na cena e, além disso, ao uso de texto como matriz criadora. Por não conseguir compreender, em um primeiro momento, a origem daquela oposição, acabei por me sentir, muitas vezes, fora de lugar naquele espaço, por conta do meu interesse pela palavra e por histórias. Atualmente, consigo compreender que tal deslocamento foi benéfico para minha independência intelectual e criativa, pois a resistência que encontrei contra meus interesses impulsionaram meu aprofundamento pela pesquisa cênica e demais reflexões quanto ao lugar da palavra e da fábula na cena. Hoje, entendo o texto como um estímulo, uma ferramenta para o evento cênico, e as histórias como essência do meu trabalho. Expressarei mais sobre essas questões posteriormente.

Dessa forma, nunca deixei de escrever, ou de apropriar-me de textos e fábulas em processos cênicos. No final de 2017, escrevi uma primeira versão do monólogo inicial de *Dia de Ira*, que marcou meu trabalho final na disciplina de *Poéticas Teatrais II*, ministrada pela Prof^a Dra. Luciana Éboli. No início de 2018, com uma primeira versão de *Dia de Ira* completa, ofereci-o para leitura para a Prof^a Dra. Camila Bauer, que me fez apontamentos e perguntas quanto ao texto. No final de 2018, enquanto cursava a disciplina *Dramaturgia do Encenador*, ministrada pela Prof^a Dra. Inês Marocco, eu e sete colegas desenvolvemos o espetáculo *Os Mamutes*, baseado no texto homônimo do escritor carioca Jô Bilac. Essa fora a primeira peça teatral completa que eu fizera após meu ingresso no curso de Teatro, e durante seu processo de criação (contabilizo, aqui, as apresentações, considerando que peças de teatro passam por constantes metamorfoses), aprendi lições valiosas sobre métodos de composição

cênica; sobre como lidar com fricções oriundas de repertórios diversos; sobre ética de trabalho; sobre prazer na criação; sobre trabalho coletivo; e como resultado de todas essas experiências, sobre o tipo de teatro que eu quero fazer.

Baseando-me nesse desejo, propus-me a atravessar cada processo cênico da qual participo respeitando e valorizando a colocação de diferentes ideias de pessoas com experiências diversificadas; apreciando e desfrutando do fazer teatral e dos encontros e conexões que ele propõe; entendendo e dialogando com as limitações e possibilidades que o texto promove; tendo consciência das minhas escolhas estéticas e entendendo suas reverberações éticas... Foi almejando esse conjunto de políticas, ideias e noções que, em 2020, propus-me a criar, juntamente de colegas com quem eu tinha entrosamento prévio e uma ética de trabalho semelhante, o espetáculo que marcaria meu Estágio de Atuação (fase conclusiva do Bacharelado em Interpretação Teatral), e sinto, baseando-me nessas experiências, que eu teria sabido lidar satisfatoriamente com as implicações sociais e imprevisibilidades que os processos de criação dispõem, caso não fosse por uma questão completamente inesperada.

No início do ano de 2020, a pandemia de COVID-19 atingiu o Brasil. Por conta da rápida disseminação do vírus Sars-CoV-2 e dos crescentes agravamentos da doença em pessoas com maior suscetibilidade de desenvolver complicações da doença, como idosos, pessoas com comorbidades e gestantes, um período de quarentena fora estabelecido, e medidas como o uso de máscaras de proteção respiratória, higiene com álcool 70%, e distanciamento social foram estabelecidas. Locais que promoviam grandes acomodações ou circulações de pessoas foram fechados, ou tiveram suas capacidades severamente reduzidas. Os teatros, lugares celebrados por proporcionarem o encontro e o contato entre indivíduos, por óbvio, também fecharam. Nesse cenário inesperado, os trabalhadores e as trabalhadoras das artes da cena, assim como tantos e tantas outras profissionais, tiveram de recriar seus meios, e encontrar novos caminhos para exercerem seus ofícios. Considerando a forte característica adaptativa do ser humano e sua capacidade intrínseca de perseverança, soluções foram rapidamente reveladas: *lives* em redes sociais acalentaram o vazio dos palcos; estruturas montáveis deram espaço para públicos em carros em espetáculos *drive-in*, intervenções em ruas entreteram espectadores das janelas de suas casas e apartamentos,

alternativas *online* e audiovisuais foram exploradas e readequadas por artistas de todas as áreas... E, considerando que eu preparava o trabalho que finalizaria meu curso de graduação, estava incluso nessa onda de necessidade de inovação. Antes da pandemia, eu pretendia fazer uma peça teatral que se basearia em um texto dramático escrito por mim, uma história pós-apocalíptica baseada na mitologia cristã, que aborda os temas de vingança, morte e moralidade. Entretanto, levando em conta as informações anteriores, aliadas ao fato que os espaços teatrais tinham fechado, que a UFRGS havia adaptado a maioria de suas atividades para o modelo de ensino remoto emergencial (e que, portanto, as salas de ensaio estavam inacessíveis), resolvi, juntamente de meu grupo, buscar por outra forma de trazer a experiência teatral em tempos pandêmicos.

Nas reuniões semanais com meu grupo de estágio, composto por Duda Rhoden, Henrique Strieder, Juliano Félix, Lara Vitoria e Marina Greve, que ocorreram em todas as quartas-feiras (e em alguma sextas-feiras) entre maio e dezembro de 2020, nas plataformas online Zoom, Skype, e Discord, experimentamos diversas possibilidades estéticas, e entre elas, optamos pelo audiodrama. Há um provérbio de origem desconhecida que cita: “a necessidade é a mãe da invenção”. E foi precisamente ela, a necessidade, que fez com que nós optássemos por tal formato. Em nossas experimentações com vídeo, entendemos a dificuldade de estabelecimento do jogo teatral entre o elenco à distância, colocando em xeque a possibilidade de uma apresentação ao vivo. Gravações audiovisuais também pareciam pouco prováveis, pois gravações onde a equipe estivesse em comunhão presencial poderia trazer riscos a sua integridade física. Por outro lado, gravações onde a equipe não estivesse em comunhão presencial, com cada membro do elenco se gravando individualmente, poderia causar efeitos distrativos e pouco fluídos, dada a natureza dialógica e conflitiva do texto. Além disso, o aspecto imersivo que o texto possibilitava, estimado pela equipe, poderia ser comprometido.

Dessa forma, a ideia do audiodrama surgiu como uma alternativa que supriria as necessidades das opções prévias: com ela, poderíamos proporcionar uma experiência imersiva, utilizando de efeitos para criar ambientes sonoros que estimulariam a imaginação do ouvinte; gravaríamos rapidamente, cuidando para preservar o distanciamento social entre nós; poderíamos partilhar do mesmo espaço com maior segurança, e assim, preservar o jogo

teatral, reagindo às provocações e estímulos do outro, interagindo, mantendo uma energia em comum, e permitindo coesão de intenções e energias às atuações. Além disso, teríamos a oportunidade de explorar um formato em ascensão de popularidade, o *podcast*, e dessa forma, nos debruçar no trabalho com a voz e a palavra.

É importante ressaltar que, como chegamos à ideia do audiodrama após uma série de experimentações com diferentes formatos, e como nos colocamos a produzi-lo logo após a definição de que o faríamos, não chegamos a estudar sobre o formato conceitualmente, ouvindo diferentes audiodramas ou lendo textos e artigos sobre o tema. Na verdade, após o lançamento do nosso audiodrama, aprendi que ninguém do meu grupo havia ouvido um audiodrama (com a exceção do nosso) até o momento da conclusão do projeto. Refletindo, presumo que nossa segurança e convicção com o desenvolver da peça se baseie na ideia de que o audiodrama é uma extensão do fazer teatral, e portanto, natural a nós, fazedores de teatro. Essa noção se fortalece por uma colocação de Spritzer: “o exercício da peça radiofônica permite ao ator colocar-se numa situação em que poderá apoiar-se na estrutura criativa que o teatro lhe oferece para ousar o acontecimento da voz.” (SPRITZER, 2016, p. 2).

Portanto, o audiodrama forneceu um espaço para os atores e as atrizes experimentarem e criarem com a voz, e dentro disso, ousarem a palavra. E eu, sendo um ator e um escritor, tive outra oportunidade para me aventurar e me deixar aprofundar no trabalho com a palavra: primeiro, com a palavra escrita; segundo, com a palavra encarnada. Entretanto, esses diferentes tipos de palavras, por coabitarem em mim, não foram, necessariamente, independentes e tão bem-definidos em momentos processuais: elas misturam-se. Às vezes, elas parecem se ajudar, e às vezes, elas parecem se estranhar. Essa, pelo menos, foi a minha experiência com a produção de *Dia de Ira - Audiodrama*, onde eu, sendo um ator, e sendo um escritor, escrevi enquanto atuei, e atuei enquanto escrevi. Nas próximas páginas, continuando a contextualização das minhas experiências pessoais, pois creio que ela auxilia na compreensão das análises posteriores, proponho uma reflexão sobre possíveis motivos que me fizeram trilhar o caminho do teatro e desenvolver um trabalho com atuação e escrita.

2 PRIMEIROS PASSOS DE UM ATOR-ESCRITOR

Eu nunca escolhi ser um ator, ou um escritor. Nunca fiz a escolha consciente de começar a interpretar, ou de colocar a minha verdade em um pedaço de papel. E embora tenha havido momentos em que optei por me aprofundar nesses ofícios, considero-os como atividades que sempre pratiquei, pois, afinal, faço-as desde um tempo anterior à memória. Não me refiro aqui apenas à forma como eu imitei as pessoas próximas a mim para aprender gestos e palavras, com o intuito de me comunicar (como a maioria dos mamíferos); ou ao simples ato de traçar tais palavras para transmitir informações: refiro-me à prática criativa dessas ações. Isso não significa, por óbvio, que eu tenha nascido atuando, ou escrevendo. Porém, acredito que eu tenha nascido para ser criativo, para contribuir na reorganização daquilo que há de velho no mundo e transformá-lo em algo novo - e a atuação e a escrita, com a ajuda dos espaços onde cresci, foram consequência disso.

Não consigo me lembrar de uma época em que eu não estava no palco. Desde os dois até os sete anos de idade, tive a sorte de ter estudado em uma escola que tinha uma preocupação com o desenvolvimento criativo das crianças. Por consequência, estive envolvido com constância em diversos tipos de atividades artísticas durante minha infância. A principal dessas atividades era fazer peças teatrais. Inúmeras pequenas apresentações foram produzidas pelos alunos e pelas alunas da minha escola, com a coordenação do corpo docente. Nós apresentávamos tais peças em diversos momentos no decorrer dos anos letivos, como em noites culturais e datas comemorativas. Lembro-me de ter desempenhado papéis ilustres durante esse período, como o Passarinho, o Coelhoinho, o Gatinho, o Peixinho, o Assistente do Bruxo, o vidro Vidráulico, o Coração e A Bandeira do Brasil (os dois últimos, com meu irmão gêmeo, Carlos Eduardo). Eis que nasce meu interesse por atuação.

Descobri recentemente que o período entre dois e sete anos, por coincidência, segundo as etapas de desenvolvimento infantil propostas pelo biólogo e psicólogo suíço Jean Piaget, marca a “fase pré-operatória”, onde a criança passa a pensar simbolicamente e aprende a usar palavras e imagens para representar coisas: a fase também é conhecida como período da fantasia e do faz-de-conta (CAVICCHIA, 2010, p. 10). Sinto que isso pode significar alguma

coisa. Simultaneamente às apresentações teatrais, literatura em todas as formas se sucediam em minhas mãos. HQs, mangás, revistas de curiosidades, contos de fada, romances de fantasia... Minha mãe, uma professora de língua portuguesa, sabendo da importância fundamental da literatura, sempre garantiu que houvesse uma leitura em minhas mãos. Eis que nasce meu interesse por escrita e histórias.

E eu, inconscientemente, levei esses interesses adiante. Durante o restante do ensino fundamental, em outra escola, uma menos envolvida com arte, sempre procurei por brechas para produzir peças de teatro em aula. “Trabalho livre” era um mantra, para mim. Não importava se a disciplina era de humanas, ciências, línguas ou matemática, se o professor ou a professora não especificasse a estrutura do trabalho, eu escrevia um roteiro, arranjava alguns figurinos, persuadia meus amigos a participarem, ensaiava e, por fim, apresentava. E eu o fazia porque era prazeroso. Era divertido, para mim, criar uma história, atrelá-la com uma pesquisa, ir na casa dos meus amigos aos finais de semana para ensaiar, usar roupas que eu jamais usaria no cotidiano, e apresentar-me para a turma. E a turma se divertia, também. Assim como as professoras, e os professores. E, ainda, refletíamos enquanto nos divertíamos. Na minha mente, todo mundo saía ganhando. Não creio que esse processo se diferencie muito daquilo que faço hoje.

No ensino médio, os textos dramáticos se tornaram um pouco mais elaborados, os elencos aumentaram e, em vez das salas de aula, as apresentações passaram a ocorrer em festivais estudantis no Litoral Norte do Rio Grande do Sul. E ainda assim, mesmo passados todos aqueles anos, foi somente na última apresentação da minha última peça na época do meu ensino médio, *Ludwig*, uma breve biografia do compositor da era romântica Ludwig van Beethoven, ainda no palco, ao lado de meus amigos e minhas amigas, expressando-me, comunicando-me, divertindo-me, e recebendo os aplausos de uma plateia em pé, que eu finalmente considerei a possibilidade de continuar fazendo aquilo para a minha vida. No ano seguinte, 2016, um ano que reservei para estudar para o concurso vestibular, foi, provavelmente, o primeiro ano de que tenho memória em que não fiz qualquer tipo de apresentação. Esse fato, entrelaçado com a ansiedade para o futuro que um ano de vestibular ocasiona em um jovem estudante, e outras questões, provocaram em mim recorrentes períodos de melancolia. Foi emergindo da minha tristeza que tomei a decisão de que

precisaria continuar fazendo teatro para a minha vida. Em 2017, ingressei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no curso de Teatro - Bacharelado, com ênfase em Interpretação Teatral. Nele, fiz e continuo fazendo teatro, estudando, pesquisando, atuando e escrevendo. No fim, foi atuação, e foi escrita.

Portanto, não escolhi ser um ator, ou um escritor. Houve momentos em que decidi me aprofundar nelas, logicamente, porém, essas práticas sempre estiveram comigo, evoluindo com o tempo, discretamente instauradas no meu cotidiano. E elas partem da minha criatividade, que, talvez, corra por minhas veias e artérias, no meu DNA; ou talvez seja comum a todos os seres humanos, contudo, muitos acabam por perdê-la por conta das constantes investidas dos sistemas educacionais comuns e da chegada da vida adulta (e eu, apenas, como outros, resisti às suas investidas). A atuação e a escrita, também, são consequências dos espaços onde cresci, que estimularam e incentivaram suas práticas, em específico. E se esses fossem outros, creio que eu faria música, ou fotografia, ou arquitetura, ou culinária, ou design... Elas são, ainda, resultado da sensibilidade que tenho com tudo aquilo que tem vida, das tramas de vida que sinto me conectarem a tudo. Elas fortalecem-se com a minha curiosidade, com a minha vontade de entender a mim mesmo, o outro, e o mundo; do meu desejo de me comunicar com as pessoas de maneira mais profunda que o cotidiano permite; da minha vontade de expressar meus sentimentos e ideias. No fim, foi atuação, e foi escrita, e não consigo tirar da cabeça que elas foram consequências de tendências que foram atravessadas por algumas escolhas e uma série de coincidências. E a partir delas, foi o teatro. Mas que teatro?

3 PALAVRA ESCRITA, OU QUE TEXTO PARA QUE TEATRO?

Há uma frase atribuída ao escritor norte-americano Ernest Hemingway que frequentemente ressoa em minha mente, especialmente quando estou prestes a escrever: “Escrever é simples: tudo o que você precisa fazer é se sentar diante da máquina de escrever e sangrar.” Não lembro-me do exato momento em que li essa frase pela primeira vez, mas sei que ela me provocou e despertou minha curiosidade desde nosso primeiro encontro. É possível que esse interesse tenha sido despertado pela ironia paradoxal contida na frase, de que a simplicidade de uma ação requer a realização de uma outra, dolorosa e difícil; ou talvez tenha sido por conta do impacto provocado pela imagem trágica. O fato é que tenho procurado solucionar essa frase.

Máquinas de escrever à parte, agarrei-me à imagem central que a ideia proporciona: sangrar. Inicialmente, relacionei-a à perspectiva de que a escrita, por vezes, pode ser um sofrimento: uma atividade solitária, mentalmente exigente, que requer muito tempo, e que obriga o enfrentamento das inseguranças, do medo, da preguiça e da frustração e, por conta de tudo isso, torna-se tão dolorosa quanto à abertura de um ferimento na carne e uma subsequente hemorragia.

Entretanto, talvez por conta de uma análise mais minuciosa da minha parte, ou simplesmente pelo estado mental em que tenho me encontrado, compreendo-a sobre outra perspectiva, agora. Por “sangue”, entendo uma força vital que se refere à identidade de cada indivíduo: suas vivências, ideias, gostos, individualidades, referências... O sangrar, portanto, segundo esse entendimento, seria derramar sobre o papel as experiências pessoais de quem escreve. Dessa forma, os ferimentos nessa carne metafórica não seriam abertos pela escrita, mas reabertos para ela.

Refletindo, penso que esse “sangue literário” seja derramado por qualquer pessoa que escreva, consciente ou inconscientemente, e pode ser encontrado não apenas em relatos autobiográficos, ou demais confissões em primeira pessoa, mas, por exemplo, no modo em que os pensamentos são expostos, nas palavras que são escolhidas, e na forma em que as

frases são estruturadas. Na escrita criativa, esse “sangue” também pode ser percebido na escolha de mídias, gêneros literários, técnicas de escrita, e outros tipos de escolhas estéticas.

Em *Dia de Ira*, eu narrei uma história. Escrevi uma narrativa com personagens, situações dramáticas, conflitos, início, meio e fim. E essas não foram opções conscientes, pelo menos não inicialmente. Eu apenas comecei a escrever. Tudo o que eu tinha era uma pergunta, da qual eu me sentia motivado a responder, que tinha surgido na minha mente havia um tempo e que persistia em não ir embora: se todas as leis fossem imediatamente revogadas, as pessoas usariam da violência sem impedimento? Essa questão poderia ter sido desenvolvida de inúmeras maneiras, sob igualmente inúmeros meios literários: um romance, um conto, uma epopéia, um texto filosófico, uma letra de música... Entretanto, decidi por escrever um texto dramático.

Suponho que tenha havido uma série de apontamentos inconscientes que fiz para chegar à decisão final, à parte do fato de que faço teatro (afinal, também tenho experiência com muitos dos outros meios listados). Rememorando, consigo identificar alguns desses elementos, tais como a memória da professora Camila Bauer dizendo, em uma das aulas da disciplina de Laboratório de Texto Dramático, que cursei em meu primeiro semestre como bacharelado em Teatro, em 2017, que “se você tem uma pergunta, escreva um texto dramático”. Porém, sobretudo, recordo-me de sentir um aspecto pulsante na pergunta, uma necessidade pela fala, de libertar-se das contenções das linhas escritas e dar voz àquilo que, até aquele momento, limitava-se a habitar meu imaginário. Imagino que essas necessidades intrínsecas e inexplicáveis se relacionem com a ideia de *intuição amorfa*, proposta pelo diretor britânico Peter Brook:

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. (...) Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem intuição não posso fazê-la. (BROOK, 1995, p. 19)

Mas ainda assim, mesmo optando intuitivamente por escrever para o teatro, eu poderia ter desenvolvido essa pergunta fora de qualquer contexto prévio ou posterior a ela. Poderia, ainda, tê-la resolvido utilizando apenas de textos verborrágicos desprovidos de quaisquer qualidades narrativas convencionais, ou poderia ter meramente exposto minhas perguntas

cruas para o público, fazendo dos atores e das atrizes simples porta-vozes das minhas indagações. Eu poderia, mas não o fiz. E o principal motivo disso é meu amor por histórias.

3.1 HISTÓRIAS

Eu sempre gostei de histórias. Lê-las, vê-las, ouvi-las. A ideia de ser transportado para outro lugar, permanecendo no mesmo. De entender o mundo através da experiência de outras pessoas. De construir relações entre quem conta e quem sente. De aliar o aprendizado com o prazer. De sonhar com mundos possíveis. De compreender erros e tentar não repeti-los. De descobrir de onde viemos: o resgate da memória.

A contação de histórias é um exercício ancestral, é parte da condição humana. A humanidade, começando pela linguagem oral, utiliza das histórias para partilhar conhecimentos, preservar saberes, entreter-se, entender-se, e encontrar pertencimento. Depois, mitos, fábulas, contos e lendas tornam-se imprescindíveis para o desenvolvimento ético e moral em diversas sociedades. A mitologia, por exemplo, como coloca Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1989), tem como função primária “(...) fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás.” (CAMPBELL, 1989, p. 9). Os contos de fadas auxiliam as crianças no desenvolvimento de sua compreensão acima do mundo e si mesmas. É o que sugere, em *A psicanálise dos contos de fada* (1980), Bruno Bettelheim, um historiador de arte com experiência em psicologia e psicanálise:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral – a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados – ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes, o que capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida. (BETTLEHEIM, 1980, p. 16)

No ocidente, tragédias expurgam desejos nocivos; comédias criticam costumes e figuras dignas de crítica. Corações frenéticos são acalentados com canções de amor e tristeza. As histórias se fazem presentes em todo o percurso da evolução cultural humana, e revelam-se importantes durante todo esse tempo. Todavia, de todos os espaços e métodos, o lugar mais comum onde alguém poderia experienciar uma história, até pouco tempo atrás (pensando na cronologia da evolução humana), era a fogueira. Todos nossos ancestrais, independentemente de etnicidade ou localização geográfica, reuniam-se ao redor de fogueiras para se aquecer, proteger-se e trocar histórias. O fogo fora o altar das narrativas. Esse momento era tão estimado pelos povos, que os gregos, por exemplo, cultuavam uma deusa que representava a fogueira: Héstia. Essa divindade é uma das seis olímpianas originais, ao lado de Deméter, Hades, Hera, Poseidon e Zeus. Considero curioso o fato de que a deusa responsável pela fogueira, esse fogo familiar que protege e nutre o ser, tenha sido colocada ao lado de divindades responsáveis por grandiosidades, tais como os oceanos, a natureza, os céus, e o submundo. Não posso deixar de pensar no quão profundamente estimada eram as histórias e a cultura nas sociedades antigas. Entretanto, Héstia fora frequentemente esquecida pelas compilações canônicas da mitologia grega, e é quase que completamente ignorada pelo imaginário popular contemporâneo. Não creio que essa seja uma coincidência. E minha suspeita é confirmada pelo ator e escritor Stephen Fry, em *Mythos* (2017), seu livro de histórias da mitologia grega:

De todos os deuses, Héstia (...) é provavelmente a menos conhecida por nós, possivelmente porque o domínio que Zeus em sua sabedoria repartiu com ela foi a lareira. Em nossa menos comunal era de aquecimento central e quartos separados para cada membro familiar, nós não damos à lareira a mesma importância que nossos ancestrais, gregos ou não. (FRY, 2017, p. 45 - tradução do autor)

Há pouco espaço para o costume de se reunir para contar histórias, no mundo contemporâneo. Penso que, no contexto doméstico, famílias têm perdido o hábito de fazer refeições juntas (momentos conhecidos por favorecerem conversas), e quando o fazem, percebe-se uma disputa entre a conexão presencial e a conexão virtual. Esses momentos de troca parecem ter sido reduzidos significativamente no século XXI, onde as demandas virtuais cobram extensas horas de contato indireto, o entretenimento rápido sugere um distanciamento das longas conversas, e as redes sociais inspiram relações superficiais. Hoje, com a pandemia de COVID-19 e a necessidade do distanciamento social, essa situação parece ter se agravado, diminuindo-se ainda mais os poucos espaços de encontro e compartilhamento de histórias.

Além da troca de histórias, os diálogos, em geral, parecem ter diminuído no dia-a-dia: sinto que isso é um dos indicativos de que as palavras têm perdido espaço no mundo. Sequer entrarei no mérito da diminuição do hábito de leitura pela população mundial, apenas constato minha observação de que a comunicação humana tem se tornado cada vez mais imagética. Nesse contexto, as histórias poderiam emergir como uma alternativa de estabelecimento de contato. É o que sugere Kátia Canton, em *Narrativas Enviesadas*, quando coloca que “no momento em que se perde confiança no excesso de imagens que varre o mundo, contar histórias se transforma em um jeito de se aproximar do outro e, na troca entre ambos, de gerar sentido um no outro.” (CANTON, 2009, p. 37). Então, em tempos de cisão social, de bolhas sociais, de pensamento sem introspecção, de opiniões sem diálogo, e da falta de conversa, as histórias também se tornam fundamentais para nos conectar e rachar os frágeis muros das verdades absolutas. Além disso, elas também podem ser utilizadas como contraponto a outras histórias: as mal-contadas; as narrativas falsas, tendenciosas ou incompletas. É o que expressa a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em *O perigo de uma história única*, quando coloca:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2018, p. 10)

Sinto-me, como um contador de histórias, na responsabilidade de possibilitar esses encontros de troca de experiências e de contato humano, de ajudar a manter viva a chama dessa fogueira. Assim, acabo por pensar o teatro em discordância com perspectivas atuais, amplamente difundidas no meio acadêmico das artes cênicas, que propõem o distanciamento das narrativas fabulares e dos elementos dramáticos, isso porque considero o teatro como um espaço fundamental para a troca de histórias, não apenas por ser um lugar onde as perguntas podem ser perguntadas e refletidas, mas porque é um dos poucos espaços no mundo que ainda possibilita a atenção plena, onde, em tese, as pessoas podem se reunir, desligar os celulares, deixar as distrações para trás, permitir-se imergir e partilhar de experiências. Penso o teatro como um lugar para se ver, mas não apenas ver no sentido de visualidade, de ver imagens, mas ver a vida, e procurar entendê-la nas narrativas e experiências do outro.

3.2 TEXTO DRAMÁTICO

“A estória é uma metáfora para a vida, e viver é estar num conflito aparentemente perpétuo.” - Robert McKee, em *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. (MCKEE, 2013, p. 203)

Para continuar minha análise reflexiva, creio que uma pequena contextualização terminológica seja necessária. Com o termo “texto dramático”, refiro-me a um texto teatral que apresenta algumas características estruturais apresentadas por Aristóteles em *Arte poética*: uma história com personagens; conflito; contada predominantemente através de diálogos, por exemplo. Todavia, isso não significa que o termo seja aplicado exclusivamente para textos que incorporam esse sistema de regras e leis de composição de tragédias em sua totalidade (que engloba determinações como a imperatividade de que a ação dramática ocorra em um único local, a exigência de que os eventos narrados ocorram em, no máximo, vinte e quatro horas; ou a necessidade de verossimilhança).

É possível que a ideia de “dramático” possa ser melhor exemplificada por uma noção do filósofo germânico Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que leva o “drama” para um sentido básico: colisão. Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático*, interpreta essa noção da seguinte maneira:

(...) drama é um conflito de atitudes éticas, no qual a pessoa dramática se identifica completamente com um *pathos* objetivamente fundamentado, isto é, procura afirmar a validade e aceitação de sua posição ardorosamente e à custa de todo seu ser. (LEHMANN, 2008, p. 35)

Colocando essa concepção em um sentido prático: uma personagem, que dispõe de uma visão de mundo específica, possui um objetivo, e isso a move. Logo, a personagem se coloca em uma jornada em busca daquilo que ela precisa. Todavia, uma outra personagem, com sua própria visão de mundo, e um objetivo que contempla essa visão, acaba por se opor à necessidade da primeira personagem, na busca de sanar sua própria necessidade, e vice-versa. A fricção das ações que cada personagem executará para se livrar dessa oposição causa o conflito, e o conflito faz drama. E parece-me imperativo, para o desenvolvimento de um drama contundente, que as personagens opositoras tenham necessidades impulsionadas por

forças equiparáveis, firmadas por suas visões de mundo, pois como coloca John Truby em *The Anatomy of Story* (2008): “Uma boa narrativa não é apenas conflito entre personagens. É conflito entre personagens e seus valores.”¹ (TRUBY, 2008, p. 95 - tradução do autor).

Em *Antígona*, de Sófocles, por exemplo, consigo identificar, utilizando da minha interpretação, que a personagem-título **acredita** na superioridade das leis divinas às leis humanas, e por isso, reivindica sua **necessidade**, o direito de enterrar seu irmão, considerado como traidor pelo governante de Tebas, Creonte, que por sua vez, **acredita** na superioridade das leis humanas às leis divinas, e procura por manter sua lei e autoridade (**necessidade**), opondo-se, assim, à necessidade de Antígona. Distanciando-me da tragédia grega, proponho outro exemplo, de um texto escrito a dois milênios de distância do drama de Sófocles: *Um Inimigo do Povo*, do escritor norueguês Henrik Ibsen. O Dr. Thomas Stockmann, que **acredita** ser seu dever cuidar da saúde pública, procura denunciar a poluição das águas dos banhos públicos (**necessidade**). Entretanto, seu irmão, o prefeito Peter Stockmann, que **acredita** ser seu dever cuidar da economia da cidade, e que crê que os revezes conectados ao fechamento das casas de banho poderiam levar a cidade à ruína financeira, tenta impedir a denúncia do doutor (**necessidade**).

Dessa forma, a relação protagonista/antagonista se estabelece, com as forças conflitantes de personagens que possuem valores diferentes. Entretanto, a dinâmica conflitiva não se limita àquela que ocorre entre pessoas dramáticas diferentes. Entre as possibilidades de embates conflitivos, encontra-se, por exemplo, o conflito interno, onde as ideias opositoras residem dentro de uma mesma personagem. Ambos tipos de conflito, aliás, podem existir em um mesmo texto dramático. Em *Hamlet*, a personagem-título sente a necessidade de se vingar de Claudius, seu tio, após o fantasma de seu pai lhe dizer que ele o tinha matado para tomar o trono da Dinamarca e casar-se com sua mãe, Gertrudes. Hamlet, porém, vê-se constantemente em imobilidade, por conta dos frequentes questionamentos que o tomam, acerca de possíveis ações (tais como se a morte de Claudius seria o melhor a ser feito; se ele poderia confiar no suposto fantasma de seu pai; ou se o suicídio poderia ser uma alternativa válida para as muitas aflições que a vida o propunha). Claudius, por sua vez, procura manter-se no poder a qualquer custo, classificando o principal conflito externo.

¹ Great storytelling isn't just conflict between characters. It's conflict between characters and their values.

Uma outra forma de conflito pode considerar como força antagônica, em vez de uma pessoa dramática ou ideias divergentes dentro de uma única personagem, o *status quo*. Um exemplo objetivo dessa possibilidade se apresenta em *Dia de Ira*, onde a principal força que impede Dário de conseguir aquilo que necessita, o assassinato de alguém, é o estado das coisas. O aparente desvanecimento das leis humanas e divinas causado pelo apocalipse faz com que Dário desconheça se será punido por sua ação, e por isso, não age.

Analisando minha decisão de escrever um texto dramático para contar minha história, acabo por perceber que ela não foi uma decisão, pelo menos não uma consciente. Em uma primeira perspectiva, eu poderia atribuir essa escolha à ideia de intuição amorfa de Peter Brook, novamente, entretanto, não posso desconsiderar o fato de que minhas referências estão profundamente vinculadas às narrativas que utilizam desses preceitos. O drama, tanto no Brasil quanto no mundo, está fortemente enraizado nos meios mais populares de comunicação, tais como a televisão, o rádio, as plataformas de *streaming* e o cinema. Considerando que o audiovisual ocidental sempre teve uma presença significativa na minha vida; o fato do teatro brasileiro, especialmente aquele que é produzido fora das metrópoles e dos centros culturais do país, ainda estar fortemente conectado ao drama (como em Osório, onde comecei a fazer teatro); e de que muitas das ideias e estéticas de atuação pelas quais me interesse me foram apresentadas por artistas que conheci através do audiovisual (tais como Ian McKellen, Fernanda Montenegro e Mark Rylance), acabei imerso pelo drama. Além disso, na escrita dramática, especificamente, por razão do meu escasso contato com princípios de composição do drama para o teatro (na academia, tive maior acesso à teorias que problematizavam e sugeriam alternativas ao drama), acabei por me voltar à bibliografia de roteirização cinematográfica para entender o funcionamento e especificidades do drama.

Tendo-se em mente de que, em suas origens, o cinema norte-americano tenha se apropriado de conceitos de pessoas que pensavam o teatro, como Aristóteles, e que escreviam para o teatro, como os escritores dramáticos real-naturalistas Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Tchekhov, suponho que haja algum tipo cômico de justiça na ideia de que tirei dela as concepções para escrever os meus próprios textos dramáticos, para o teatro.

Logo, pensando nas alternativas ao drama, que não foram aprofundadas aqui, e baseando-me nas justificativas que foram previamente apresentadas pela minha preferência ao uso do texto dramático, reitero que não acredito que a utilização do drama, embora fortemente presente na sociedade, seja a única forma de se contar histórias, seja no teatro ou fora dele. Abstenho-me, nesse trabalho de conclusão, de sugerir uma prática acima de outra, ou até mesmo de identificar um *modus-operandi* pessoal: gosto de brincar com diferentes ideias e possibilidades. Aqui, limito-me a descrever as implicações de um determinado processo de criação.

No fim, considero que a utilização do texto dramático, um modelo popular, em *Dia de Ira*, foi-me benéfica, especialmente em dois âmbitos. O primeiro refere-se ao ponto de vista organizacional da escrita. Tendo-se em mente de que usei da estrutura dramática, que além de ser amplamente difundida, era um método da qual eu tinha experiência prévia, tive a possibilidade de me apoiar em seus elementos de composição para me concentrar no desenvolvimento da trama, das personagens e, principalmente, do universo da história.

Situado em um mundo pós-apocalíptico, baseado em elementos e relatos do Livro da Revelação, *Dia de Ira* apresenta um universo onde a moralidade do mundo contemporâneo se encontra invertida: a vida, por exemplo, no contexto do drama, é vista como um evento de sofrimento sem sentido; a morte, como uma libertação desejada; e portanto, o assassinato e o suicídio são práticas estimadas pelo *status-quo*. Entretanto, algumas personagens desconhecem esse *status-quo*, pelo menos em um primeiro momento. Então, além de ter que manter a lógica do universo proposto, eu ainda tive que me concentrar para não romper com a lógica que cada personagem tinha sobre esse estado das coisas. Precisei, ainda, focar-me em escrever duas narrativas paralelas, uma apocalíptica e outra pós-apocalíptica, que se colidiriam, eventualmente, além de tentar escrever personagens que, embora possuíssem necessidades definidas, questionassem suas crenças e apresentassem emoções diversas e complexas, privando-as de serem meras representações de suas visões de mundo. A composição do texto dramático de *Dia de Ira* foi um trabalho detalhado, que requereu muita pesquisa e concentração, onde cada frase fora analisada com o intuito de prevenir “furos” na trama e no universo. Por isso, ter tido a possibilidade de me sustentar nas ferramentas

dramáticas para desenvolver o texto me permitiu maior segurança na exploração do universo que eu criava.

O segundo âmbito onde o uso do modelo dramático promoveu benefícios foi a popularidade do método. Levando em consideração as complexidades promovidas pela intersecção de narrativa, pelas leis do universo da fábula e pela linguagem não-cotidiana do texto, a incorporação de formatos tradicionais e familiares às pessoas que ouvissem a história poderiam, em tese, facilitar o entendimento da narrativa e, por consequência, favorecer a imersão das pessoas espectadoras nos acontecimentos da fábula. Assim, evitando um estranhamento do público com a forma, creio que a possibilidade de reflexão acima das perguntas feitas na narrativa pode ser otimizada.

4 ATOR-ESCRITOR, ESCRITOR-ATOR

Na introdução de *Leonardo da Vinci (2017)*, biografia escrita por Walter Isaacson, o autor reflete sobre a multidisciplinariedade do polímata italiano, pensando em como as atividades exercidas por ele se relacionariam e entrecortariam-se. Leonardo, frequentemente imaginado como a representação humana do Renascimento, por ter sido um ser com uma sede insaciável pelo conhecimento e vontade de desvendar os infinitos mistérios do universo, praticava inúmeros ofícios, como matemática, engenharia, anatomia, botânica, música e pintura. Sob um entendimento contemporâneo, Leonardo da Vinci soa como um homem de capacidades sobre-humanas, considerando o empreendimento grandioso de se dividir em uma quantidade imensurável de áreas do conhecimento. Entretanto, o florentino cria que todas as atividades que exercia partiam de um lugar comum, a natureza, pois pensava que as infinitas obras contidas nela “(...) estão interligadas em uma só unidade, repleta de padrões maravilhosos.” (ISAACSON, 2017, p. 19). Assim, ele “arrancou a pele de cadáveres e delineou os músculos que movem os lábios para depois pintar o sorriso mais inesquecível do mundo” em *Mona Lisa*, e “explorou a matemática da óptica, demonstrou como os raios de luz atingem a córnea e produziu ilusões mágicas que alteram as perspectivas visuais em *A Última Ceia*”. Arte e ciência, no trabalho de Leonardo da Vinci, não eram disciplinas individuais que terminavam em si mesmas, mas diferentes versões de uma única coisa, e por isso, estavam em fluxo constante, frequentemente dialogando, complementando-se.

Suspeito que uma reação semelhante ocorra quando uma pessoa desempenha diferentes funções dentro de uma mesma área do saber, e minha hipótese se fundamenta em minha experiência de multifuncionalidade na criação de *Dia de Ira*. Por muitas vezes durante o desenvolvimento desse trabalho, tanto na fase de elaboração do texto dramático quanto no momento de gravação do audiodrama, percebi borramentos entre as atividades de interpretação e escrita. Esses diferentes tipos de palavras, a escrita e a encarnada, por coabitarem em mim, não foram, necessariamente, independentes ou bem-definidas em momentos processuais: elas misturaram-se, em uma constante troca dialógica. Às vezes elas se ajudaram, outras, estranharam-se, de tal modo que tenho a sensação de que escrevi enquanto atuei, e atuei enquanto escrevi. Às vezes, ainda, outras funções que exerci fizeram

parte desse diálogo. Rememorando, consigo identificar o início dessa dinâmica logo quando estava escrevendo a primeira versão do texto dramático.

4.1 ESCRITA, UM PROCESSO DE ATUAÇÃO

Comecei a escrever o texto dramático de *Dia de Ira* no final de 2017. Minha intenção era montar um espetáculo baseado nesse texto com colegas do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, onde eu interpretaria uma das personagens. Essa intenção, por si só, implicou em uma série de decisões relacionadas à escrita textual.

A primeira refere-se à limitação de recursos. Tendo-se em mente de que o período em que iniciei o processo de escrita marcava a metade da presidência de Michel Temer no Brasil (2016-2019), que promovera desmontes estruturais no setor cultural, incluindo a breve, e então primeira, extinção do Ministério da Cultura, mantive-me cético quanto a possíveis incentivos governamentais, ou articulados pelo Estado, a projetos artísticos, especialmente para um grupo de jovens estudantes. Logo, preservei o pensamento de que não poderia colocar no texto muitos elementos que requeressem recursos consideráveis para serem realizados, como a necessidade de se ter um elenco numeroso, por exemplo.

Essa constante busca por meios de reduzir possíveis custos de montagem na escrita pode se tratar, de certa forma, de uma ação hipócrita da minha parte. Isso porque eu sempre manifestei meu entendimento de que o texto teatral é uma obra de literatura, um elemento que se coloca à disposição do processo criativo da cena, somente vinculada à cena no início do processo de ensaio, um material entre outros. Compreendo, ainda, que a montagem cênica deve se apropriar do texto, procurando as soluções que lhe convir para as ações propostas nele. O motivo dessa contradição fora a ciência de que eu participaria da montagem, e por isso, identifico nesse momento de balanceamento uma relação de diálogo entre duas formas de fazeres artísticos que habitam em mim: a escrita e a produção.

A segunda decisão, que acaba por ser uma extensão da primeira, compreende a forma em como o texto lida com muitas das imagens apresentadas na narrativa. A fábula, por ser

fundamentalmente fantasiosa, e baseada em signos bíblicos, tencionava com frequência no sentido de imagens gigantescas, e por isso, mantive-me em um constante estado de negociação entre os desejos do sonhador e as concretudes do realista. Assim, há no texto a presença de muitos monólogos e trechos de diálogo onde algumas dessas imagens são apresentadas, o que propõem soluções a elas, enquanto procuram por estimular o imaginário das pessoas espectadoras. Esse recurso textual se mostrou decisivo na criação do audiodrama pois, pelo fato do audiodrama ser uma experiência inteiramente sonora, há uma delimitação estabelecida pelo uso exclusivo de elementos como a voz, a sonoplastia e a trilha para narrar a história e oportunizar uma experiência imersiva.

A terceira decisão se associa à prática de atuação, diretamente. Ela refere-se às implicações de se escrever um texto onde o autor atuará. Penso que muitos dos elementos presentes no texto dramático, tais como a presença de grandes monólogos; os diálogos rápidos; as tiradas cômicas; e a busca por se apresentar personagens multifacetadas, relacionam-se a qualidades que me atraem como ator. A particularidade lírica presente no texto, também, deriva-se de uma afeição que possuo pela palavra falada, e pela minha vontade constante de que a beleza na palavra seja colocada em cena num contexto tão vivo e vital para o acontecimento cênico quanto às informações contidas nelas, afinal, a poesia, de acordo com o escritor e poeta francês Valere Novarina, nunca foi tão política, nesses tempos de supremacia da imagem (NOVARINA, 2009). Além disso, acredito que as palavras encarnadas, tais como o corpo, têm a capacidade de tocar as pessoas, não apenas de formas diferentes do que na leitura, mas de uma maneira que as palavras escritas não são capazes de tocar. Corroboro com um pensamento apresentado por Paul Zumthor, em *A Letra e a Voz* (1993):

A palavra pronunciada não existe (como faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um contexto mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja o corpo dos participantes” (ZUMTHOR, p. 244).

A atriz e pesquisadora Mirna Spritzer, no artigo *Poética da Escuta* (2020), estende essa ideia, propondo que as palavras encarnadas não somente operam como corpo, mas são corpo, de fato:

As palavras vocalizadas são também corpo. São assim maleáveis, sonoras, torneadas. Ritmos de vogais e consoantes. Espaço, lacuna, entrelinha para permitir

que a materialidade da voz seja esculpida por timbre e escuta. Palavra na boca como movimento sonoro. Sendo como propriedade da Física, onda, seta, dardo. (SPRITZER, p. 41)

Dessa forma, pensando que escrevi um texto que me permitisse explorar meus interesses em atuação, entendo que escrevi um texto que tinha como um de seus objetivos minha atuação, onde a palavra escrita deseja transcender o papel, para transformar-se na palavra carnal que toca e reverbera-se pelos corpos que atinge.

Uma outra relação que se estabelece com o fluxo de troca entre as práticas de atuação e escrita é a análise textual. Quando interpreto uma personagem de um texto dramático, costumo analisar esse texto para identificar uma série de dispositivos que movem a narrativa e suas personagens. Esse processo me auxilia no entendimento e subsequente representação da personagem, pois dessa forma, entendo suas intenções e posso buscar representá-las com maior precisão através dos desenhos vocais; de gestos; e posso compor partituras corporais que dialoguem com o que está acontecendo na cena e o estado mental da personagem. Essa prática me parece interessante porque indica possíveis entonações que poderão ser coerentes com o momento da personagem na cena, afinando as infinitas possibilidades de enunciação textual. Como coloca a escritora e docente Renata Pallottini em *Dramaturgia - A Construção do Personagem (1989)*, “quando se sabe o que ele - o personagem - pretende, saber-se-á o que, efetivamente, se deverá mostrar.” (Pallottini, 1989, p. 69). Alguns dos dispositivos que procuro saber para esse efeito são: o principal conflito presente na narrativa; as crenças dessa personagem; a necessidade da personagem (na história e em cada cena); e os obstáculos que a impedem de atingir seu objetivo. A relação entre práticas se estabelece no fato de que no momento em que interpreto, já tenho ciência das respostas para as perguntas mencionadas, pois para escrever a fábula e suas personagens, precisei entendê-las. Detalharei essa ideia subsequentemente.

4.2 ATUAÇÃO, UM PROCESSO DE ESCRITA

Da mesma forma como a escrita auxilia a atuação, a atuação auxilia o desenvolvimento do texto, estabelecendo, assim, a relação dialógica proposta. Nesse segundo caso, o fluxo de troca ocorre durante a própria composição textual. Levando-se em conta a

exemplificação do meu desejo de haver uma sonoridade poética no texto, acabo por dizê-lo em voz alta enquanto o escrevo. Dessa forma, consigo identificar se o som do texto é prazeroso, em uma composição que permita com que a palavra passe pela boca com fluidez. Não consigo explicar exatamente como isso acontece. Não creio que essa seja uma prática que possa ser ensinada. Ela está profundamente enraizada em meu gosto pessoal, e origina-se, provavelmente, das minhas práticas em leitura, escuta, e fala. Consigo identificar um atributo musical em alguns diálogos, um ritmo e uma melodia, que são como música para mim, de tal forma que, por vezes, percebo-me recitando trechos de textos de peças teatrais ou filmes que assisti como quem cantarola uma canção. Aaron Sorkin, escritor estadunidense, uma das minhas principais referências em escrita dramática, vai além da minha percepção, expressando, em uma aula promovida pelo site *MasterClass* em 2018, que diálogos, para ele, são música, de fato.

Analisando *Dia de Ira*, consigo identificar alguns elementos que utilizei no texto possam me provocar essa sensação de musicalidade: a variação de ritmos provocada pela presença de falas extensas no meio de um diálogo que era previamente rápido e de frases pequenas (característica presente em todas as cenas, com a exceção da cena VI, que marca o clímax); a repetição de palavras e frases em falas; e o efeito de aliteração, ou seja, a repetição de fonemas iguais ou similares em frases.

A leitura de mesa marca um outro estágio de reescrita. Em *Dia de Ira*, através das primeiras leituras de mesa, por poder prestar atenção nas palavras através da voz de outras pessoas, tive a oportunidade de fazer pequenas alterações no texto de elementos que chamavam minha atenção, tais como algumas palavras que pareciam não se encaixar em determinadas falas, cenas que me pareciam precisar de maior dinamicidade, frases muito longas que atravancavam a musicalidade e a fluidez do diálogos, e trechos de texto que me pareciam habitar o campo da literatura tão fortemente que, quando ditos em voz alta, pareciam fora de lugar.

Todavia, na relação grupal de criação em si, procurei por não propor alterações ou colocar definições baseadas nas minhas ideias e entendimentos prévios do texto, por entender que eles poderiam ser danosos à festa de ideias que a criação e troca de diversas pessoas com

referências, vivências e concepções de mundo diferentes propõe, até porque essa me parece uma característica do teatro. Segundo a diretora e docente Patricia Fagundes, uma das singularidades do teatro é que ele “envolve coletivos em interação. Tanto em ensaios como em apresentações, a cena depende e é constituída por redes de relações, que nos colocam diante do exigente desafio de trabalhar em grupo, conviver, confrontar, compartilhar”. (FAGUNDES, 2011, p. 2). Além disso, não é do meu feitio procurar prevenir a possibilidade de conflito (conflito como a fricção de ideias diferentes, tais como no drama).

Limitei-me, na relação grupal, em situar a temporalidade (considerando que o *Livro das Revelações* fora escrito no século I, porém, identifica acontecimentos que aconteceriam em um futuro após nossa contemporaneidade); a propor discussões para identificar os entendimentos dos significados e das perguntas filosóficas contidas no texto; e a prestar apoio ao elenco quando meu apoio fora solicitado, ajudando-o a identificar as intenções de suas personagens e auxiliar no entendimento de seus *backgrounds* a partir da pesquisa por trás de cada uma delas, considerando que três personagens (Azazel, Natanael e Lázaro) são personagens adaptadas diretamente na mitologia cristã; e outras duas (Davi e Sibila), inspiradas pelo hino litúrgico do século XIII *Dies Irae*, atribuído ao frade católico Tomás de Celano, que posteriormente fora incluído na Missa de Réquiem. Como ator, entendia, de forma empírica, a vitalidade da liberdade de experimentação e exploração de diferentes possibilidades na criação de personagem, e por isso, procurei por estimulá-la, reiterado com constância da possibilidades das pessoas que compunham o elenco de trocarem as palavras do texto caso pensassem que elas não “cabiam” em suas bocas, ou proporem diferentes interpretações das personagens.

Analisando essas proposições e auxílios que prestei durante o desenvolvimento do audiodrama, que envolveram a sinalização do tempo em que a ação dramática ocorre, a explicação sobre o funcionamento do universo fabular, a dissecação das complexidades da trama e das personagens com o elenco, entre outras; cheguei ao entendimento de que uma nova função foi exercida por mim durante o processo de criação do audiodrama: a dramaturgia.

Dramaturgia, no contexto contemporâneo, não se refere, necessariamente, a um sinônimo de composição de um texto teatral, derivado do grego “compor um drama” (PAVIS, 2008), mas uma função que, segundo o teórico e docente Clóvis Dias Massa, baseando-se em um modelo de dramaturgia proposto por Joseph Danan, é um “dispositivo que fundamenta e engendra a escritura dramática, cênica ou performativa.” (MASSA, 2021, p. 12). Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro*, exemplifica essa ideia, constatando:

A dramaturgia, atividade do dramaturgo (...) consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido. (...) Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2008, p. 113, 114)

5 PALAVRA ENCARNADA, OU PERSONAGEM, E O TEXTO NA BOCA

5.1 PERSONAGEM ESCRITO, PERSONAGEM ENCARNADO: UM CONFLITO

Trago novamente uma ideia apresentada por Renata Pallottini em *Dramaturgia - A Construção do Personagem (1989)*: “quando se sabe o que ele - o personagem - pretende, saber-se-á o que, efetivamente, se deverá mostrar.” (Pallottini, 1989, p. 69). O motivo que me faz pensar que posso me safar em utilizar a mesma citação duas vezes em um mesmo trabalho é o fato de que estou lidando com dois momentos de uma personagem.

Da mesma forma em que essa frase pode ser interpretada por um ator que interpreta uma personagem, em procurar saber o que demonstrar em cima do palco; ela pode ser entendida pelo escritor dramático, em saber onde levar a personagem a partir daquilo que ela pretende. “Levar”, aliás, parece-me um verbo equivocado nesse contexto. Creio que “acompanhar” seja melhor aplicado.

Em agosto de 2020, no terceiro mês do processo de composição do que viria a ser o audiodrama, coloquei-me a reescrever o texto dramático mais uma vez. Naquele momento, encontrava-me insatisfeito com o desfecho de *Dia de Ira*, pois tinha a impressão de que ele estava equivocado, que aquele fim não contemplava a narrativa, de alguma forma. Era como se houvesse uma força interna no texto repelindo aquele final, dizendo-me que eu estava fazendo a escolha errada. Mal sabia eu que essa força interna partia das personagens.

Ao assistir uma palestra *online* sobre escrita criativa disponibilizada pela livraria *Politics and Prose* em parceria com a *The George Washington University*, com o autor norte-americano Stephen King, uma referência pessoal em escrita de ficção de horror e fantasia, encontrei, nas palavras do romancista, uma explicação para meu estranhamento, e uma resolução para esse problema. King falava sobre o processo de escrita do romance *O Iluminado (1977)*, explicando sobre como imaginava um desfecho específico para sua história quando começou a escrevê-la, e se surpreendeu ao perceber que as personagens o conduziram

para outro. Observando essa experiência, ele aconselhou: “eu penso que você tem que seguir as personagens, você tem que seguir a história onde ela indica, e a última coisa que eu quero fazer é arruinar um livro com trama. Eu estou muito mais interessado em personagem e situação.”² (KING, 2015 - tradução do autor).

Naquele momento eu entendi que o final que havia escolhido para a narrativa traía a natureza das personagens que eu havia criado. Davi, conforme apresentado no início do texto, não queria morrer; Dário estava em uma jornada de vingança; e seu objetivo não mudava no decorrer do texto. Considerando meu medo em quebrar alguma regra do universo apresentado na narrativa, eu acabei por tramar todos os acontecimentos contidos nela, e assim, cimentei a possibilidade das personagens, pessoas fictícias com personalidades e vontades definidas, de fazerem escolhas baseadas em seu perfil. Naquele momento, eu percebi que eu deveria abandonar o engenheiro que tudo planeja e constrói, e convidar em mim mesmo o botânico que planta e deixa brotar, dando às personagens espaço para agirem conforme suas caracterizações, e assim, prevenir um desfecho manipulado que as fizessem inconsistentes. Dessa forma, fiz-me valer de outro conselho de Renata Pallottini sobre a composição de um texto dramático:

Assim, o *como* são os personagens de um texto dramático supõe que se saiba muito bem o *que* eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram cumprir, qual é, enfim, o seu papel, para usar uma expressão clássica. Conforme o que se tenham proposto - e portanto o que tenha tido o autor em mente, como proposta, quando os criou, ainda fantasmas sem forma -, conforme suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções (para usar várias nomenclaturas), será a sua caracterização. (PALLOTTINI, 1989, p. 63)

As personagens, assim, passaram a escolher suas próprias ações, e eu, como escritor, em vez de conceber um enredo, meramente as segui até seu desfecho. Cada personagem guiou a si mesma a partir de sua própria vontade, e o acirramento entre elas permitiu conflitos mais potentes. No fim, não fui eu quem decidiu o final dessa história, mas Dário, Lázaro, Sibila, Davi, Azazel e Natanael. E dessa forma, acabei por entender Dário. Entendi sua intenção em cada cena, e no texto, em geral. Entendi seus conflitos, sua natureza e seu propósito. Entendi-o no papel, com a caneta na mão. Entretanto, quando tentei encontrá-lo em mim, no meu corpo, não o achei. Isso porque mesmo que eu entendesse suas ações, mesmo que as

² I feel like you have to follow the characters, and you have to follow the story where it leads, and the last thing I wanna do is to spoil a book with plot.

palavras que eu havia escrito coubessem em meu corpo, mesmo que eu partilhasse de uma fração dos pensamentos dessa personagem (afinal, Dário partiu do imaginário), a entidade em si não parecia se adequar ao meu tom de voz, ou à minha postura cotidiana. Refletindo, consigo identificar o motivo dessa sensação ao fato de que a personagem em si, inteira em *psique*, parecia-me completa no plano das ideias, e por isso, no momento em que tentei colocá-la em mim, ela pareceu delimitar-se, o que é paradoxal, considerando que penso que uma personagem dramática só é completa quando é interpretada. A insegurança provocada por esse desconforto me fez questionar, ainda, se o texto que eu havia escrito realmente relacionava-se comigo. Entretanto, essa resistência foi diminuindo através do aprofundamento da minha prática corporal e de sua repetição.

Debrucei-me na produção de vídeos, textos, áudios e nos ensaios *online*. Fui testando possibilidades de gestos, diferentes modulações de voz, meios de conciliar a personagem que habitava o meu imaginário com meu corpo. Em dado momento, voltei-me ao texto novamente, para refazer-me perguntas que já tinha feito a mim mesmo enquanto escrevia a personagem “quantos anos ela tem?”; “como é seu cotidiano?”; “no que ela trabalha?”; “como foi sua infância?”; “o que estudou?”... Nesse momento, com distanciamento e analisando-me, entendo que me refiz essas perguntas, em parte, para me lembrar delas, e assim, voltar-me ao concreto, à pesquisa que eu já havia feito (Syd Field, em *Manual do Roteiro*, descreve o desenvolvimento de personagens como “pesquisa criativa”: “Você faz perguntas e obtém respostas.” [FIELD, 1989, p. 29]). Todavia, também as fiz sob um novo contexto, imaginando Dário como um jovem estudante porto-alegrense, como eu, dando a ele novas cores, cores próximas à minha realidade, para que assim, eu pudesse me aproximar dele. Essa investigação resultou no seguinte fragmento:

Dário não tem emprego. Bon vivant. Hedonismo. Sustentado pelos pais. Mora em apartamento. Não limpa ou arruma. Contrata uma pessoa para limpar, mas nunca está no apartamento quando ela está. Geladeira sempre cheia, louça sempre lavada. Não frequenta missa. Acorda à tarde. Dorme de manhã. Bebe muito vinho. Especialmente no fim do mundo, onde não há água potável. Entre 25 e 30 anos. Culto e estudado. Pai dono de corretora de imóveis (emprego que dá dinheiro, mas pouco intelectual). Intelectual por aversão ao pai. Mãe dona de casa. Mimado. Primogênito. Mora em um condomínio de apartamentos em um bairro classe média-alta. Se fosse em Porto Alegre, seria o Moinhos de Vento. Frequenta os

bairros boêmios. Já transou com mulheres, homens e travestis. Nunca deu o cu. Gosta de foda selvagem. Sabe dirigir. Já teve uma boa ideia para um App, mas nunca a pôs em prática. Já tentou entrar para a política, mas não suporta o número de compromissos. Leu a Bíblia uma vez, quando criança. Ouve Richard Wagner. Ouve Sex Pistols. Já leu Mein Kampf. Só entra na igreja para se confessar. Se fosse para o inferno, iria para o círculo da violência. Usa cocaína recreativamente. Usa álcool todo dia. Já ganhou resistência à vinho. Já matou pelo menos uma pessoa: atropelada, quando bêbado e cheirado, em uma estrada escura e vazia de madrugada. Pai cuidou de tudo. Tem um robô aspirador. Vota no Partido Novo. Malha (em casa). Fez terapia quando criança. Ama a mãe. Odeia o pai. Se vê responsável pela única irmã. É vaidoso. É quieto. Raiva explosiva. Guarda mágoa e rancor. É ariano, com ascendente em capricórnio e lua em escorpião. Não fuma. Usa anel. Não tem piercing. Não tem tatuagem. Não gosta de doce. Não gosta de fast-food. Sabe cozinhar. Fala português, francês e inglês. Gostava de aulas de história, literatura e matemática. É crismado, catequisado e tem primeira comunhão. Odiou fazer todos. Nunca teve um relacionamento fixo. Já se apaixonou. Nunca amou. Usa couro. Usa lã. Formado em Direito por uma universidade privada. Usa roupas com listras preto e branco. Cor favorita: preto. Comida favorita: japonesa. Já foi na Europa. Gosto mais da Alemanha. Lia H. P. Lovecraft na adolescência. Gosta de filmes mudos, especialmente expressionismo alemão. Gosta de Quentin Tarantino. Politicamente, é mais Churchill que Hitler. Narcisista. Aplica máscaras de rejuvenescimento facial.

(...) importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza socialmente; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência. E isto leva à caracterização psicológica propriamente dita; importa conhecer o modo de ser do personagem, sua constituição psicológica, sua afetividade, emoções, sentimentos. Capacidade de fazer opções e mantê-las; persistência, pertinácia, teimosia. Força de vontade, defeitos e virtudes marcantes. Enfim, tudo aquilo que se convencionou ligar à alma (psique). (PALLOTTINI, 1989, p. 65)

5.2 TEXTO NA BOCA (E NO COTIDIANO)

Após a experimentação de múltiplas possibilidades de estéticas de atuação durante os ensaios de *Dia de Ira*, cheguei ao entendimento, por conta dos aspectos não-cotidianos entranhados no texto (que incluem a fábula fantástica e a qualidade lírica no texto), que poderiam causar um efeito de distanciamento do público com a obra, de que a melhor abordagem para enunciá-lo seria dizê-lo de forma cotidiana, criando-se, assim, um contraste entre texto e voz. Propus esse entendimento para o grupo, que fora concordado e aceito. A partir disso, procurei por exemplos de metodologias e maneiras de estabelecer esse efeito, e foi na prática de atores e atrizes que trabalham com textos de Shakespeare na contemporaneidade que encontrei uma saída para buscar atingir esse resultado. Assistindo e observando montagens *online* de textos de Shakespeare, em especial vídeos de monólogos de intérpretes britânicos(as) promovidos pelo canal *Guardian Culture*, vinculado ao jornal *The Guardian*, intitulado *Shakespeare Solos*, obtive a percepção de que esses atores e essas atrizes enunciavam esses textos com realismo, textos que são frequentemente considerados poéticos, fantásticos e pouco cotidianos. Dessa forma, passei a analisá-los atentamente, procurando entender quais ferramentas eram utilizadas para que aquele efeito fosse atingido. Importante dizer que eu tinha ciência de que haviam inúmeros recursos da obra de Shakespeare que careciam em *Dia de Ira*, e por isso, limitei-me em analisar as qualidades que os textos tinham em comum. Através da minha percepção e visualização repetida dos vídeos, especialmente de Adrian Lester em “*To be or not to be*”, extraído de *Hamlet*; e de Ralph Fiennes em “*I can add colours to the chameleon*”, extraído de *Henrique VI, parte III*; consegui distinguir duas qualidades que contribuem para a enunciação verossímil de um texto pouco cotidiano.

A primeira foi a naturalidade. Durante o início do processo de montagem do audiodrama e as primeiras experimentações em grupo (vide o relatório), percebi que o texto de *Dia de Ira*, por ser não-cotidiano, não apenas permitia, como sugeria uma atuação não-realista. O mesmo efeito pode ser visto em Shakespeare, não apenas em montagens contemporâneas, mas na própria figura de atores elizabethanos, como James Burbage e Edward Lyanne. Em *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold usa das palavras de Hamlet para sugerir que esses atores tinham como objetivo “afogar o palco em lágrimas e fender o ouvido comum com terrível discurso”. (BERTHOLD, 2014, p. 320). Embora o exagerado seja uma escolha estética válida, sinto que textos que estão um degrau acima do natural (seja no tipo de linguagem literária ou nas situações dramáticas) podem ser

comprometidos com atuações exageradas, pois tudo acaba se tornando gritante e, conseqüentemente, monótono. Além disso, para que o desejo de proporcionar uma experiência imersiva fosse atingido, eu sabia que o público precisaria se agarrar a algum elemento verossímil que possibilitasse a criação de um atrelamento com o mundo criado. Para que esse reconhecimento fosse criado, entendi que as personagens precisariam ser representadas de forma verossímil (principalmente as personagens humanas, Dário, Sibila e Davi), pois precisaríamos sentir sua humanidade, seus conflitos e suas dores ao ponto de imaginar que elas poderiam existir conosco no mundo real. Para isso, o texto deveria ser entonado da forma mais natural possível, independentemente do quão longe determinada o discurso de determinadas personagens estivesse do vocabulário cotidiano do ator ou da atriz; ou se a personagem acreditava e discursava sobre anjos, ou o apocalipse, ou a ressurreição dos mortos: todas as coisas deveriam ser ditas como se fossem as mais naturais no mundo, pois no mundo das personagens, elas são, de fato. William Shakespeare, até onde se sabe, nunca escreveu um texto teórico, contudo, creio que sua opinião quanto a como ele pensava que suas palavras deveriam ser representadas constem no terceiro ato de *Hamlet*, na cena II:

(...) dize, por favor, aquela tirada tal como a declamei, com desembaraço e naturalidade (...) Que ação responda à palavra, e a palavra à ação pondo especial cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo que a ela se opõe, afasta-se do próprio fim da arte dramática, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é apresentar, por assim dizer, um espelho à vida. (SHAKESPEARE, 1989, p. 569)

No nosso tempo, no entanto, sabemos que a arte dramática não se limita a isso, porém, a ideia básica quanto à entonação que o Bardo imaginou para seus textos está ali: apresentar um espelho à vida. Quando debati sobre esse conceito com a atriz Lara Vitoria, ela me disse que, embora entendesse o objetivo da naturalidade, considerava difícil atingi-lo. Por isso, propus o seguinte exercício: antes de enunciar alguma frase do texto, que se dissesse uma frase comum e cotidiana, tal como “fui na padaria comprar pão”, e seguinte a isso, que tentasse imprimir a mesma naturalidade nas falas da personagem.

A segunda qualidade é a compreensão dos mecanismos do texto dramático. Em *Word of Mouth*, um *workshop* televisivo sobre os versos de Shakespeare produzido pela Royal Shakespeare Company e exibido pelo canal britânico *ITV* em 1979, o ator inglês Ian McKellen, celebrado por suas interpretações de textos elizabethanos, ofereceu um

entendimento sobre a enunciação das palavras escritas pelo Bardo que despertou minha curiosidade:

Atuação em seu melhor estado, com Shakespeare, creio eu (...) acontece quando o ator é o escritor dramático e a personagem, simultaneamente. Isso só pode ser atingido quando o ator está atento a todas as complexidades [do texto] de Shakespeare.³ (MCKELLEN, 1979 - tradução do autor)

McKellen, então, procede por analisar o último solilóquio de Macbeth, “*Amanhã, e amanhã, e amanhã*”, dissecando-o, interpretando os sentidos e imagens contidas em seus versos, pois crê que apenas dizer o texto, que retrata um momento de desespero de Macbeth frente à crença de que a vida não tem sentido, com uma qualidade desesperada na entonação não é o suficiente para dizê-lo com verdade. McKellen acredita que se faz necessário pensar e analisar o conteúdo do texto para que a imaginação, alimentada pelas imagens que o solilóquio promove, possa alimentar a atuação e dar à interpretação um senso de naturalidade. Nesse caso, não bastaria que o ator entendesse os conflitos, ou forças antagônicas presentes no drama, pois a mera enunciação dos diálogos não bastaria para a interpretação realista de um texto não-realista. O ator, então, precisaria atentar-se aos mecanismos e particularidades do texto, apropriando-se das imagens contidas nele, atrelando-se a elas, e através delas, propor desenhos sonoros que contextualizam o que é dito, e assim, acabar por narrar a história e o estado mental da personagem sem a necessidade de que todas as palavras do texto sejam absorvidas pelas pessoas espectadoras.

Além disso, nos vídeos do *Shakespeare Solos*, percebi que os atores e as atrizes usavam de palavras enfáticas, pausas, e outros tipos de qualidades nos textos enunciados. O uso desses diferentes elementos permitiu a criação de desenhos sonoros, que proporcionaram uma qualidade musical ao que era dito. E assim como na música, o ritmo e a melodia das vozes transmitiam o estado de espírito das personagens tanto quanto o significado das palavras que elas diziam. Dessa forma, o significado das palavras, sendo muitas delas estranhas ao cotidiano, tornaram-se menos essenciais, e o desenho vocal, associado a outras ferramentas de atuação, como movimento, gesto e verdade emocional, situavam a história e as personagens quando as palavras não conseguiam. E embora em certos momentos os versos

³ Acting at its best, with Shakespeare, I think, is of that nature, that the actor is the playwright and the character simultaneously. This can only be achieved by the actor having total awareness of all the complexities of Shakespeare.

de Shakespeare possuam um padrão rítmico definido, ocasionado pelo recorrente pentâmetro iâmbico (métrica poética), isso não significa que o ator ou atriz deva acompanhá-lo. Quanto à ideia dessa qualidade colocada em prática, exemplificarei.

No monólogo que abre *Dia de Ira*, há um trecho em que Dário se confessa ao padre, enumerando seus pecados: “Eu menti e traí. Pais eu matei. Mães eu fodi. Vendi minha alma a demônios de gravatas e coroas”. Previamente, ele menciona que seus pecados o apodreceram e deixaram cicatrizes em sua alma. E mesmo que aprendamos futuramente que ele é uma pessoa sem muitos escrúpulos, parece-me razoável pensar que o pecado é um assunto caro a ele (afinal, é o que causa a sua jornada de elucidação). Isso, misturado ao seu orgulho inerente, fez-me, durante a enunciação dessas frases, enfatizar os verbos, pesando-os com minha voz. E embora essas frases não transmitam ideias difíceis de se entender, pelo menos na minha concepção (a não ser que algum espectador se perca nas imagens, ou passe um tempo decifrando a sutil referência a *Édipo Rei*), as palavras destacadas pelo desenho sonoro, juntamente da gravidade expressada pela minha voz, transmitem a ideia de importância naquilo que é dito. Tenho ciência de que a ideia de se esmiuçar todas as linhas de diálogo pode parecer cansativa (e provavelmente deve ser) porém, considerando o fato de que eu escrevi essa obra, tive ideias, no geral, de onde pausar, onde sussurrar, que palavras enfatizar, quando elevar minha voz, e isso, para mim, como ator, é tanto uma benção quanto uma maldição.

A benção é definida pelo fato de que possuo um adiantamento no meu trabalho como ator, não apenas de entender a fábula, mas ter uma concepção de como o texto pode ser enunciado, afinal, considerando que eu escrevi, que parte do meu repertório e do meu vocabulário, há uma facilidade promovida pelo fato das palavras corresponderem ao meu corpo. Entretanto, isso pode ser uma maldição pelo fato de que eu posso acabar me atendo às concepções pré-definidas, e por consequência, ater-me a uma única possibilidade. No processo de experimentação de diferentes possibilidades de estética de atuação, eu frequentemente retornava a um padrão definido de entonação e desenho sonoro das frases, de forma inconsciente. Com essa definição enraizada, foi necessário um maior esforço para que eu pudesse me libertar desse padrão e sair da minha zona de conforto.

Creio que Derek Jacobi, outro ator britânico com extensa carreira nos palcos ingleses, sintetize e corrobore com as ideias apresentadas previamente, em uma palestra que concedeu na *University of Oxford* em 2017:

Fazer de Shakespeare acessível não está no que você diz, mas como você diz. Um desrespeito saudável de pontuações é essencial. Se você quiser que uma frase signifique algo em sua interpretação da personagem, faça-o. Se você não quiser uma vírgula na frase - se você quiser um ponto final - coloque um ponto final. Eu não sou um fã do ritmo do pentâmetro iâmbico. Eu acho que esse ritmo é um assassino, porque coloca você para dormir, e você não o entende. Shakespeare é difícil - difícil para atores! Se é difícil para os atores, o quão difícil você acha que é para o público, que não teve toda a preparação, ou todo o ensaio, ou toda a discussão?! Então se você consegue fazer soar como pensamento falado - do jeito que você fala normalmente - o jeito que você entona normalmente, o jeito que você traria uma atitude (absolutamente normalmente) do jeito que você faria com uma peça contemporânea, então, isso imediatamente faz da peça acessível para um público. O público não precisa entender exatamente tudo do que você está falando, pois algumas das palavras são arcaicas, mas se a sua atitude está certa, o público sabe o porquê de você estar dizendo isso, eles sabem o que você está dizendo pela forma com que você fala.⁴ (JACOBI, 2017 - tradução do autor).

⁴ For me, the whole basis of making Shakespeare accessible is ain't what you say, is the way and what you say it. A healthy disrespect of punctuation is essential. If you want to make a line mean something, in your interpretation of the character, you make it, if you feel so. If you don't want that comma there, if you want a full-stop, put a full-stop. I am not a fan of the iambic pentameter rhythm. I think the rhythm is a killer. Because it puts you to sleep, and you don't understand it. Shakespeare is difficult - difficult for actors! If it is difficult for the actors, what do you think it's like for the audiences, who haven't had all the preparation, all the rehearsal, all the discussion! So if you can make it sound like spoken thought, the way you talk absolutely normally, the way you intone - absolutely normally - the way you bring attitude to it (absolutely normally), as you would in a contemporary play, then that immediately makes it accessible for the audience. They don't necessarily have to understand exactly what you're saying, because some of the words are archaic, but if your attitude is right, they know why you're saying it, they know what you are saying by the way you're saying it.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenho pensado sobre a arte. O que ela é, qual a sua necessidade. Dentro dela, questiono a importância do teatro dentro do mundo contemporâneo. Acredito que o isolamento social provocado pela pandemia de COVID-19 tenha demandado certa introspecção sobre a vida e os caminhos de cada pessoa, por todas as pessoas que tenham passado por ela. Algumas escolhas de vida e questões adormecidas, escondidas pela rapidez do cotidiano, emergiram, obrigando-nos a confrontá-las com coragem. Quando todo o mundo procura se manter vivo e atenta-se para a fome e cuidados médicos, quando uma catástrofe surge, torna-se difícil pensar na arte como uma prioridade. E ela, de fato, não me parece uma. Como escreveu Oscar Wilde no prefácio de *O Retrato de Dorian Gray* (1890), “toda arte é inútil.” Isso porque não precisamos de arte, ela não enche nossas barrigas, não mantém nossos corpos aquecidos, não cura-nos de infecções. Todavia, como fala a personagem de Robin Williams em *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), dirigido Peter Weir, e escrito por Tom Schulman: “Medicina, direito, administração, engenharia, são atividades nobres, necessárias à vida. Mas a poesia, a beleza, o romance, o amor, são as coisas pelas quais vale a pena viver.” Partilhando desse ponto de vista, penso que não vejo vivência sem uma canção na garganta, uma história na cabeça, um poema no peito, uma dança nos pés. Sem elas, minha vida seria - e peço perdão pelo ato de citar uma frase escrita por mim -, “uma sobrevida, um mero prolongamento que não faz sentido nenhum”.

Contudo, ao mesmo tempo, não tenho a intenção de dar à arte uma seriedade que não lhe cabe. O encenador e escritor alemão Bertold Brecht, em *Um pequeno organon para o teatro* expressa:

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou, melhor, susceptível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá se exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica. O teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada. (BRECHT, 2009, p. 101)

E o prazer precisa ser sentido, agora. Mais do que isso - precisa ser dividido, distribuído pelas ruas como panfletos de supermercado. Creio que, com o fim da pandemia de COVID-19, haverá uma busca generalizada por eventos que estimulam a comunhão, o encontro, o prazer, o contato entre pessoas e ideias, e suspeito que isso pode culminar em um período efervescente de formação de plateia para o teatro. Precisamos, como artistas do teatro, nos conectarmos com o público. Há uma sede por contato humano no mundo. Nós precisamos de conexão, mais do que nunca, conexões que não sejam superficiais. No fim da pandemia (e espero que ele venha em vôo direto), será hora de desfazer nossas barreiras e defesas, de nos deixarmos vulneráveis ao outro, de fazermos conexões mais estáveis e profundas que as conexões *online* nos permitem. Será hora de estimular a empatia, ou a simpatia, após tanta divisão, e o contato, após esses árduos tempos de isolamento. E as histórias nos permitem estimular a simpatia; o teatro nos permite a troca e o contato; e “a palavra e seus sentidos, a herança e a tradição são elementos que passam a ser revalorizados num mundo inundado por imagens fosforescentes, propagadas incessantemente pela vida (CANTON, 2009, p. 37). Nesses tempos em que as redes sociais nos limitam a perfis editáveis, sinto a necessidade de ser verdadeiro: preciso dizer a verdade, expressar meus sentimentos, porém, fazê-lo com razão. Fazê-lo com prazer.

Passei toda minha graduação refletindo sobre a seguinte pergunta, procurando respondê-la, desvairadamente: “o que é arte?”. Não tenho uma resposta definida, afinal, definições são perigosas. Entretanto, como estou encerrando um curso dentro do Instituto de Artes, arrisco um entendimento: eu não sei. Eu não sei o que é a arte, mas sei reconhecê-la quando a experimento. Penso que a arte, então, pode estar no olho de quem a vê, no ouvido de quem a ouve, na pele de quem a toca, na língua de quem a prova, no nariz de quem a cheira. No corpo de quem sente prazer.

Toda história tem um fim. Todavia, a história da qual tenho discutido no presente trabalho não chegou ao seu. Além das exposições previamente citadas na Mostra DAD 2021, *Dia de Ira - Audiodrama* também participou da Mostra Universitária do 28º Porto Alegre em Cena, apresentando-se no dia 29 de outubro, às 18:35; integrou a seleção oficial do Rio WebFest 2021; e terá exposições na mostra TPE - Teatro Pesquisa e Extensão, em todas as quartas-feiras de março de 2022, às 12:30 e às 19:30, pelo canal do *YouTube* do TPE -

UFRGS (ingressos serão distribuídos gratuitamente através da plataforma Sympla). Além disso, o grupo que desenvolveu o audiodrama, juntamente de colaboradores(as), planeja uma adaptação audiovisual desse texto, e está produzindo um curta-metragem denominado *Canção ao Deus da Morte*, uma sequência espiritual de *Dia de Ira*, que foi escrito, e será atuado por mim, João Pedro da Cunha: ator-escritor (ou escritor-ator).

Coloco, aqui, um texto que escrevi e li na minha banca de TCC, que ocorreu no dia 3 de dezembro de 2021, às 16 horas. Intitulei-o *Manifesto à Vida*.

Uma boa parte do texto deste trabalho de conclusão de curso foi escrito durante esse último mês de novembro, e por conta da grande quantidade de tarefas e eventos que tive durante esse período, acabei por viver em uma espécie de piloto automático, onde eu apenas ia aonde eu precisava ir sem pensamento. Contudo, no momento em que entreguei esse trabalho e pude descansar, comecei a pensar sobre o mês que passou, esse período de tempo que agora é memória.

Esse trabalho foi escrito em seis cidades, e em parte, dentro de quatro ônibus intermunicipais; em dois aviões comerciais; em trens de quatro linhas diferentes; e em dúzias de carros diversos.

Nesse meio-tempo, ensaiei e gravei um curta-metragem; fiz a narração de um vídeo; participei de um seminário; participei de um festival; tive aula; matei aula; e perdi dois prêmios.

Eu, pela primeira vez, fui em um restaurante de comida japonesa (aparentemente a comida não era tão boa, mas eu não percebi, porque, afinal, foi a primeira vez que eu a provei). Também estive em uma zona tropical pela primeira vez; vi uma maravilha do mundo pela primeira vez (faltam seis); assisti a um espetáculo de balé pela primeira vez; tive herpes pela primeira vez (no nariz, caso vocês estejam se perguntando); instalei uma máquina de lavar pela primeira vez; fiz um molho de tomate sem usar molho de tomate pronto pela primeira vez; comi massa de chuchu pela primeira vez (e achei horrível); fiz berinjela à

parmegiana pela primeira vez (e achei incrível); e, pela primeira vez, tomei água de coco de dentro de um coco.

Eu também visitei o lugar onde a república do nosso país foi proclamada (#FoiGolpe); tive insolação; fiquei doente; perdi três quilos; quase fui atropelado (mas não fui mãe); quase fui assaltado (mas não fui mãe). Eu fiz pão; fiz bolo; fiz um piquenique; vi duas corujas; vi seis lagartos; fui perseguido por um gatinho carente; comecei a usar um desodorante novo; tive medo do futuro do planeta; e tive medo do meu futuro.

Eu me encontrei com gente que eu gostava; com gente que eu não gostava; com gente que eu gostava, mas agora gosto menos; e com gente que eu não gostava, e agora não gosto menos. Me encontrei com muita gente que eu não conhecia, também, e revi amigos e colegas que eu não via há mais de dois anos.

Nesse mês, eu caminhei sem saber onde ia; assisti ao filme Marighella (2019); fiz uma trilha; coloquei minhas mãos em uma cachoeira; vi as luzes das ruas de Gramado se acendendo; li mais artigos do que eu possa contar; coloquei a playlist “This is Leonard Cohen” a todo volume e cantei junto; fiz faxina; vi um casal bêbado dançando no meio de um restaurante; conversei com uma bruxa natural sobre chás e temperos; e dei uma entrevista. Eu também bebi; dormi; transei; caminhei; corri; pedalei; chorei; ri e amei. E, por óbvio, terminei um TCC, em que trabalhei, em média, entre 4 e 8 horas por dia.

E refletindo, penso que é incrível que tanta coisa possa ser vista, sentida, conhecida e feita em tão pouco tempo. E esse pouco tempo, agora, me parece ainda menor. Tudo isso foi um lampejo no tempo da minha vida; uma partícula insignificante no grande palco do mundo. Essa é uma das belezas da vida, eu suponho. Ela é barulhenta, encantadora e terrivelmente rápida. Até quando amarga.

O filme Annie Hall, de 1977, começa com uma das personagens principais contando uma piada sobre como ele percebia a vida, piada que eu acredito que cabe nessa ideia: “Há duas senhoras sentadas em um restaurante, e uma delas diz para a outra “caramba, a comida daqui é muito ruim”, e a outra responde “eu sei, e as porções são tão pequenas!”

Foi uma jornada, para mim, até que chegasse nesse entendimento. Nesse tempo de medo, tragédia e ignorância, em que tive grandes períodos de falta de esperança, fiquei tentado a seguir outra ideia sobre a vida, uma expressa no final de Macbeth, de William Shakespeare: “A vida é uma sombra que caminha, um pobre ator que se exhibe e grita em cima do palco, e então, não é mais ouvido. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, que significa nada.”⁵

Porém, por sorte, as palavras de um Walt Whitman chegaram até mim, que viam a mesma bruta realidade da vida, mas com uma perspectiva diferente:

“Ó eu! Ó vida!/ Das perguntas que sobre isso se voltam,/ Dos infundáveis trens de descrentes,/ Das cidades cheias de tolos,/ De eu mesmo sempre censurando a mim mesmo,/ (Pois quem mais tolo que eu, ou mais descrente?)/ Dos olhos que inutilmente anseiam a luz,/ Dos objetos insignificantes,/ Da luta sempre renovada,/ Dos pobres resultados de tudo,/ Das multidões penosas e sórdidas que vejo ao meu redor,/ Dos vazios e inúteis anos dos que restam,/ Com o resto, eu entrelaçado,/ A pergunta, ó eu, tão triste, recorrente - O que há de bom em tudo isso, ó eu, ó vida?/ Resposta:/ Que você está aqui - que a vida existe, e a identidade,/ Que o poderoso espetáculo continua,/ E você pode contribuir com um verso.”⁶

Como essa gente gosta de falar de teatro, né? Um ator que se exhibe e grita em cima do palco, um poderoso espetáculo... Suponho que isso seja porque “todo mundo é um palco, e todos os homens e mulheres são meros atores”.⁷

⁵ Life's but a walking shadow, a poor player,/That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more. It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing.

⁶ Oh me! Oh life! of the questions of these recurring,/Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd with the foolish,/Of myself forever reproaching myself, (for who more foolish than I, and who more faithless?)/Of eyes that vainly crave the light, of the objects mean, of the struggle ever renew'd,/Of the poor results of all, of the plodding and sordid crowds I see around me,/Of the empty and useless years of the rest, with the rest me intertwined,/The question, O me! so sad, recurring—What good amid these, O me, O life?/Answer./That you are here—that life exists and identity,/That the powerful play goes on, and you may contribute a verse.

⁷ All the world's a stage/And all the men and women are merely players.

Um motivo de eu estar falando de vida agora é por sentir a urgência de celebrá-la. De forma intensa. De forma imediata. E da necessidade de compartilhá-la. “A felicidade só é real quando compartilhada”, escreveu o aventureiro norte-americano Christopher McCandless nas suas últimas semanas de vida. Outro motivo é de eu ter cansado de falar de morte. Não que isso não seja importante, mas como relata uma frase atribuída ao filósofo brasileiro Mário Sérgio Cortella, “a morte é a última coisa que eu quero fazer na vida”.

Então, esse é um manifesto à vida, um testemunho do quão bonita ela pode ser, do fato de que ela está aqui, conosco, acontecendo agora. E como disse Lenine em Paciência, do quão rara ela é. Do quão efêmera ela é. Do quão rápida ela passa. Prova disso é saber que estou completando a faculdade. Prova disso é saber que em dois dias completo vinte e três anos de existência.

Meu texto teatral favorito se chama Anjos na América, do escritor norte-americano Tony Kushner. Ele fala, em parte, de uma outra pandemia, a de HIV, e termina com um monólogo da personagem principal, direcionado à plateia. Gostaria de terminar lendo ele, se vocês me permitirem.

“Essa doença será o fim de muitos de nós. Mas não de todos. E os mortos serão comemorados, e nós continuaremos a luta com os vivos, e nós não vamos desaparecer. Nós não morreremos mortes secretas, não mais. O mundo só gira para frente. Nós seremos cidadãos. A hora chegou. Tchau, agora. Vocês são criaturas fabulosas - cada um e cada uma - e eu os abençoo: Mais Vida. O grande trabalho começa.”⁸

Eu dedico esse texto à memória de duas pessoas que faleceram na semana passada. Primeiro, a um dos meus heróis teatrais, cujo trabalho foi uma das inspirações para a criação de Dia de Ira - o escritor, letrista e compositor Stephen Sondheim.

E também ao fotógrafo porto-alegre Carlos Etges. Eu não conhecia ele, porém, por

⁸ This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living, and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins forward. We will be citizens. The time has come. Bye, now. You are fabulous creatures, each and every one. And I bless you: More Life. The great work begins.

entender que toda vez que ocupo um espaço da cena de Porto Alegre, me apoio nos ombros daqueles e daquelas que o fizeram e mantiveram, presto essa singela homenagem.

Obrigado.

7 REFERÊNCIAS

AARON Sorkin teaches screenwriting. Los Angeles, Masterclass, 2018. 1 vídeo (2min). Publicado pelo canal Masterclass. Disponível em: <masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANNIE Hall. Direção: Woody Allen. Produção: A Jack Rollins and Charles H. Joffe Production. Estados Unidos: United Artists, 1977. Computador (93 min).

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BETTLHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht – estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança - quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BUCKLEY, Jeff. **Eternal Life**. Nova York: Columbia Records, 1994. Disponível em: <open.spotify.com/track/7bf4nfz09yp6w7L7r9hQ1V?si=OActJa2HTCmsgwc1hO5Z7w&utm_source=copy-link>. Acesso: 29 de novembro de 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

CAVICCHIA, Durlei de Carvalho. O desenvolvimento da criança nos primeiros anos de vida. **UNESP**. Disponível em: <acervodigital.unesp.br/handle123456789/224>. Acesso em 3 de setembro de 2021.

DEREK Jacobi, Full Q&A, Oxford Union. Londres, Oxford Union, 2017. 1 vídeo (64 min). Publicado pelo canal OxfordUnion. Disponível em: <youtube.com/watch?v=lyUvvE-V_hI&ab_channel=OxfordUnion>. Acesso em 6 de agosto de 2021.

FAGUNDES, S. Patricia. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. **VI Reunião Científica da ABRACE**. Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 1-6, 2011. Disponível em: <publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3185/3348>. Acesso em: 9 de novembro de 2021.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FRY, Stephen. **Mythos**. Londres: Penguin Random House, 2017.

IBSEN, Henrik. **Um Inimigo do Povo**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

KRAKAUER, Jon. **Na Natureza Selvagem**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

KUSHNER, Tony. **Angels in America**. Londres: Nick Hern Books, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

LENINE. **Paciência**. Rio de Janeiro: Sony BMG, 1999. Disponível em: <open.spotify.com/track/6gBlkT2u5P7UyZUYH8WnKz?si=e2c98213d4014bf9>. Acesso em: 2 de dezembro de 2021.

MASSA, Clóvia Dias. Tensões e interações entre dramaturgia e escritura dramática. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-19, mar./abr., 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19250/12790>>. Acesso em: 9 de novembro de 2021.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2013.

NOVARINA, Valere. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

O ME! O life! by Walt Whitman. **Poetry Foundation**. Disponível em: <poetryfoundation.org/poems/51568/o-me-o-life>. Acesso em: 2 de dezembro de 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia - A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SHAKESPEARE Solos. Londres, The Guardian, 2016. 19 vídeos (47 min). Publicado pelo canal Guardian Culture. Disponível em: <youtube.com/playlist?list=PLIfYTZa_x2JuweuLmpYfi1AXhUNKz32g>. Acesso em 04 de abril de 2021.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. In: Shakespeare – tragédias, vol. I. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.

_____. **As You Like It**. Londres: Wordsworth, 1993.

_____. **Macbeth**. Londres: Oxford University Press, 2008.

SOCIEDADE dos Poetas Mortos. Direção: Peter Weir. Produção: Touchstone Pictures; Silver Screen Partners IV. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution; Warner Bros., 1989. Computador (128 min).

SÓFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SPRITZER, Mirna. A Peça Radiofônica como prática da palavra, da vocalidade e da escuta. **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2016. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3138-1.pdf>. Acesso em: 09 de novembro de 2021.

_____. Entrevista com Mirna Spritzer. [Entrevista concedida a] Henrique Garcia Sommer. **Criações artísticas para audiodrama**, Porto Alegre, p. 64-67, 2018.

_____. Poética da Escuta. **Revista Voz e Cena**. Brasília, v. 1, n. 1, p. 33-44, jan./jun., 2020. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 9 de novembro de 2021.

STEPHEN King, His Books, and Their Origins at Lisner Auditorium. Washington D.C., The George Washington University, 2015. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal Politics and Prose. Disponível: <youtube.com/watch?v=gNvw0BcO_FM&ab_channel=PoliticsandProse>. Acesso em 9 de novembro de 2021.

TOMORROW, and tomorrow -- Ian McKellen analyzes Macbeth speech (1979). Londres, The South Bank Show Special, 2013. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Kris Joseph. Disponível em: <youtube.com/watch?v=zGbZCgHQ9m8&ab_channel=KrisJoseph>. Acesso em 04 de abril de 2021.

TRUBY, John. **The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller**. Londres: Faber & Faber, 2008.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

8 APÊNDICES

8.1 FICHA TÉCNICA E SINOPSE

FICHA TÉCNICA

Produção: João Pedro da Cunha, Lara Vitoria e Marina Greve

Direção: Henrique Strieder

Texto e dramaturgia: João Pedro da Cunha

Elenco: Duda Rhoden, Henrique Strieder, João Pedro da Cunha, Juliano Félix, Lara Vitoria e Marina Greve

Trilha sonora: poejo

Edição e mixagem: Henrique Strieder e poejo

Arte gráfica: Andressa Ahlert

Colaboração artística: Patricia Leonardelli

Estágio de atuação de João Pedro da Cunha

Duração: 50 minutos

Classificação indicativa: 16 anos

SINOPSE

É o fim do mundo. Após o Julgamento Final, todos os mortos foram salvos ou condenados. Entretanto, os vivos foram deixados na Terra para concluírem seus destinos. Nesse mundo pós-apocalíptico, há um homem refugiado em uma igreja que busca a resposta para uma pergunta inquietante: se as leis humanas e divinas acabaram, poderia ele matar?

8.2 LINK DIA DE IRA - AUDIODRAMA NO YOUTUBE E SPOTIFY

YouTube:  DIA DE IRA - Audiodrama

Spotify: open.spotify.com/show/1TSskkPvJuvBUTXnSESljt?si=e130046a6f044d36

8.3 FOTOS



Primeiros passos (ou bater de asas) de um ator-escritor



Coração: papel dividido.



Outro papel ilustre: o peixinho.



Ludwig (2015)



Ensaio de *Dia de Ira* na plataforma *Discord*, em 2020.



Frame de um exercício realizado durante o processo de ensaio de Dia de Ira (2020)



*Frame de outro exercício realizado durante o processo de ensaio de *Dia de Ira* (2020)*



Gravação do audiodrama (26 de novembro de 2020)



Cartaz do audiodrama

8.4 RELATÓRIO DE ESTÁGIO

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

JOÃO PEDRO DA CUNHA BORGES

RELATÓRIO FINAL DO ESTÁGIO DE ATUAÇÃO
DIA DE IRA - AUDIODRAMA

PORTO ALEGRE

2021

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

JOÃO PEDRO DA CUNHA BORGES

RELATÓRIO FINAL DO ESTÁGIO DE ATUAÇÃO
DIA DE IRA - AUDIODRAMA

Relatório final do Estágio de Atuação correspondente ao processo de criação do audiodrama *Dia de Ira*, apresentado nos dias 15, 16 e 17 de março de 2021, às 20h, no canal Mostra DAD 2020 no *YouTube*, integrando a Mostra DAD 2020.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patricia Leonardelli

PORTO ALEGRE

2021

“... escondam-nos da face daquele que está assentado no trono e da ira do Cordeiro!

Pois chegou o grande dia da ira deles; e quem poderá suportar?”

– Apocalipse, capítulo VI, versículos XVI e XVII.

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por oportunizar às pessoas pobres um ensino superior de qualidade gratuitamente.

Aos meus professores e às minhas professoras, por seus ensinamentos.

À minha mãe, Adriana, por ter dado, nutrido e preservado a minha vida.

Aos meus irmãos, Vinícius, Mateus e Carlos Eduardo, pelo seu apoio incondicional.

Ao meu sobrinho, Davi, por ser a melhor criança da minha família.

A Duda Rhoden, por sua confiança e encorajamento.

Ao Henrique Strieder, por sua condução destemida.

Ao Juliano Félix, por seu salto de fé.

A Lara Vitoria, por seu amor e cuidado (sinônimos).

A Marina Greve, pela inspiração e destreza infalível.

A Patricia Leonardelli, pela orientação.

Aos revolucionários e às revolucionárias, pelo mundo.

RESUMO

O presente documento relata o processo de criação do audiodrama *Dia de Ira*, sob a perspectiva de seu ator e dramaturgo, João Pedro da Cunha. Nele estão descritas, sob um ponto de vista memorativo e analítico, as experimentações realizadas, colaborativamente, em diferentes momentos do processo de concepção teatral, como ensaios, exercícios cênicos, referências artísticas e teóricas, gravações e apresentações. Há um enfoque particular acima do trabalho com a voz e a desenvoltura da palavra, a partir de um texto dramático que fora reescrito simultaneamente à montagem. Apresenta-se, também, os desafios encontrados pelo ator-dramaturgo em criar sua personagem em dois âmbitos de composição: atuação e escrita dramática. O relatório apresenta, ainda, descobertas e saídas encontradas para a produção teatral durante o período de distanciamento social, entrecortados por relatos da pandemia de COVID-19.

Palavras-chave: audiodrama; atuação; texto.

ABSTRACT

The present document reports the process of creation of the audiodrama *Dia de Ira*, under the perspective of its actor and dramatist, João Pedro da Cunha. In it are described, by a memorial and analytical point of view, the experimentations carried out, collaboratively, in the different stages of theatrical conception procedure, such as rehearsals, scenic experimentations, artistic and theoretical references, recordings and presentations. There is a particular focus on working with voice and speech, based on a dramatic text that was rewritten during the creation of the play. It presents the challenges faced by the actor-dramatist in creating his character in two different scopes of composition: acting and dramatic writing. The report features, also, discoveries found to the theatrical production during the period of social distancing, crossed with descriptions of the COVID-19 pandemic.

Keywords: audiodrama; acting; text.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 2 ATIVIDADES DESENVOLVIDAS..... | 12 |
| 2.1 CRIANDO RAÍZES..... | 12 |
| 2.2 CRIANDO O FIM DO MUNDO..... | 13 |
| 2.3 CRIANDO UM PANDEMÔNIO..... | 16 |
| 2.4 (RE)CRIANDO A ESCRITA..... | 19 |
| 2.5 CRIANDO VISUAIS..... | 20 |
| 2.6 CRIANDO AO VIVO E EM CORES?..... | 23 |
| 2.7 CRIANDO UM AUDIODRAMA..... | 24 |
| 2.8 ENTENDENDO DÁRIO..... | 29 |
| 2.9 ENCONTRANDO DÁRIO..... | 31 |
| 2.10 CRIANDO PARA A LEI ALDIR BLANC..... | 33 |
| 2.11 CRIANDO UM AUDIODRAMA – PARTE 2..... | 36 |
| 2.12 CRIANDO UMA PÓS-PRODUÇÃO E LANÇAMENTO(S)..... | 39 |
| 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 40 |
| 4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 43 |

1 INTRODUÇÃO

“Como eu começo?”. Essas são as primeiras palavras enunciadas em *Dia de Ira*. Pensei que seria curioso começar um texto dramático dessa forma, visto que representa a dúvida e a incessante busca por respostas da personagem principal, além de fazer certa menção ao breve e pouco incomum desespero que cai sobre escritores(as) antes dos primeiros riscos de tinta serem desenhados no papel (ou das primeiras palavras serem compostas nas telas através dos teclados, para indivíduos com maior apreço pelo digital). “Como eu começo?”. Curiosamente, recém me fiz essa pergunta. Porém, para minha felicidade, posso dizer que não demorei muito para encontrar a resposta. Isso porque encontrei sabedoria e segui o conselho da personagem de Julie Andrews em *A Noviça Rebelde* (1965), dir. Robert Wise: “Vamos começar pelo começo, é um lugar muito bom para se começar”. O começo, nesse caso, é marcado por uma pandemia mundial. Bem, não o começo, exatamente, mas o recomeço. Falarei sobre o começo em um momento mais oportuno. O recomeço, então, é marcado por uma pandemia mundial.

Era o dia 5 de março de 2020, e era o primeiro dia de aula do semestre 2020/01 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O dia de abertura, como de costume, resumiu-se em celebrações e pequenas cerimônias introdutórias, porém, eu não as presenciei, pois finalizava meu processo de mudança para um apartamento adorável na Rua Vigário José Inácio, próximo ao Departamento de Arte Dramática, o que seria bastante prático para mim. Quando eu olhava pela janela desse apartamento, para as ruas impiedosas de Porto Alegre, conseguia ver o DAD (como é carinhosamente conhecido o estimado prédio do curso de Teatro). Ainda era feio. Nós, discentes, sempre falávamos do quão decrepito estava seu estado; dos extintores de incêndio fora do prazo de validade; das salas que visavam a Av. Senador Salgado Filho que estavam prestes a colapsar; dos ares-condicionados que não funcionavam; dos banheiros eternamente fechados; dos surtos de sarna; das invasões de escorpiões-amarelos; do necrotério que ele costumava ser; e dos fantasmas que percorriam suas paredes (como em lendas de teatros mal-assombrados, mas de uma forma menos romantizada). Porém, nós nunca o fizemos sem carregar carinho na voz. A realidade é que aquela era a nossa casa quando nossas casas estavam longe, e era por ela ser nossa que

pensávamos que tínhamos a liberdade de reclamar dela como bem entendêssemos. E também porque sempre nos sentimos negligenciados pelo restante da universidade, é lógico. Como eu havia mencionado, as aulas começaram no dia 5, mas foi somente no dia 6 em que eu voltei a pôr meus pés naquele prédio, na Rua General Vitorino, nº 255. Atravessar as portas do departamento após um tempo de separação era sempre uma aventura nostálgica. Lembrava-me do momento em que fui sozinho para Porto Alegre para prestar a primeira etapa de admissão no curso (a finada prova de habilitação específica) e, perdido pelas ruas da capital, encontrei o departamento acidentalmente. Eu estava ansioso naquele dia, mas me lembro de todo o ocorrido com vivacidade. Lembro-me de ter estranhado a área de convívio e suas pinturas malucas nas paredes; de ter subido as escadas que davam entrada à parte superior do prédio com animação; de ter aguardado minha chamada na sala Alziro Azevedo, e de meus futuros colegas inquietos, alongando-se. Recordo-me de ter ido até o segundo andar sob a penumbra; de ter entrado na sala 2 e admirado a bela luz natural que nela havia; e de ter visto meus avaliadores, o professor Clóvis Massa e a professora Celina Alcântara, sentados em uma das extremidades da sala. Minha prova correu bem, e aquela euforia trazida pela ansiedade se transformara em pura alegria. E foi com essa mesma sensação que entrei no DAD no dia 6 de março de 2020. Os corredores se preenchiam com animação, como se houvesse faíscas no ar, e rostos há muito não vistos apareciam do nada com sorrisos sinceros. Eu estava prestes a começar meu último ano como graduando em Interpretação Teatral, e na minha cabeça, ideias fervilhavam com os novos desafios que se apresentariam. Através da atividade de Estágio de Atuação, eu iria, pela primeira vez desde que entrei na UFRGS, apresentar um espetáculo baseado em palavras escritas por mim. Além disso, havia outro desafio à minha espera: também pela primeira vez, seria monitor acadêmico, na disciplina de Atelier de Composição e Montagem. Comecei a exercer essa função naquele mesmo dia. Um dia depois, no sábado, dia 7 de março, recebi, junto ao meu grupo, o prêmio de melhor espetáculo revelação por *Os Mamutes*, na cerimônia do Açorianos. Tudo estava ótimo, as possibilidades se abriam e estimulavam-me, a vida estava boa, e eu pensava que nada poderia apaziguar a minha alegria.

Foi uma semana depois, no domingo, dia 15 de março de 2020, que recebi a notícia de que as aulas seriam interrompidas pelo período de quinze dias. A quarentena havia sido orientada. O vírus Sars-CoV-2, que vinha sendo mencionado com moderação pelas mídias,

espalhara-se pelo mundo e começava a se disseminar no Brasil. Credo que tudo se normalizaria dentro de duas semanas, no máximo, repassei as notícias para os discentes pelas quais eu era responsável, e sugeri ao meu irmão gêmeo que fossemos para a casa da nossa mãe, em Osório, como uma forma de estender nossas férias. Mal sabia eu, mas as aulas só seriam retomadas cinco meses após esse primeiro fechamento da UFRGS, através do ensino remoto emergencial (ERE). Escrevo esse relatório em abril de 2021. Ainda estou em quarentena.

Confesso que demorou um tempo após a passagem dos primeiros quinze dias de quarentena para que eu entendesse que não retornaríamos ao normal tão cedo. Os dias se trocavam, e nenhum sinal de melhora se apresentava. A televisão e as redes sociais relatavam novos estados de calamidade e recordes de mortes todos os dias. Confesso, também, que o teatro estava longe da minha mente. Eu precisava me educar naquela nova forma de enfrentar o cotidiano, aprender a como sobreviver naquele estado e como proteger a minha família. Algumas dessas mudanças consistiam em lavar minhas mãos por dois minutos, usar álcool 70% para desinfecção, praticar distanciamento social e usar máscaras de proteção respiratória, prática que, de início, me pareceu surreal, algo extraído de algum filme apocalíptico, mas que agora, tornou-se costumeiro e vital. E por isso, pelo medo constante e pela necessidade em me adaptar à essa realidade catastrófica, que não vi motivo em fazer teatro. Joguei todo o projeto de pesquisa para o meu trabalho de conclusão de curso em um lixo metafórico. Eu planejava estudar os heterônimos, prática de escrita que consiste no uso de autores fictícios com personalidades próprias, sob o prisma da criação de personagens. Com tudo o que acontecia na minha volta, esse tema simplesmente deixou de me parecer relevante.

Pensei em postergar minha graduação como um todo, aliás. Resisti à ideia de apresentar meu Estágio de Atuação em um formato em que não estava acostumado. Eu não queria concluir minha graduação através de um método de apresentação em que não era familiarizado. Sentia que o estágio era um momento de colocar em prática os ensinamentos e conhecimentos organizados e adquiridos no decorrer da graduação, e teatro *online* não era um deles. Mesmo assim, quando eu assistia diariamente e em HD o ser humano se aproximar de seu estado natural e selvagem, através de pessoas desesperadas estocando suprimentos em suas casas como se o fim do mundo tivesse sido anunciado, negligenciando seus semelhantes; através da violência e discursos de indignação; através do egoísmo, da injustiça e do

negacionismo; eu percebia algo crescendo em mim. E eu sabia o que esse algo era, pois o havia sentido antes. Era a necessidade de me exorcizar, expurgar os sentimentos que perturbavam meu sistema, expressar meu ódio, minha melancolia, as minhas saudades, e a minha loucura. E tudo isso me remetia a *Dia de Ira*.

Seria fácil presumir que escrevi esse texto em sua totalidade durante a quarentena, por conta do tema do fim do mundo, mas essa não seria uma verdade. Comecei (esse, aliás, é o começo a que me referi anteriormente) a escrevê-lo em janeiro de 2018. Desde então eu sentia que o mundo estava acabando, de certa maneira, pois sentia que a humanidade se dirigia para um lugar grave e sem retorno. As justificativas dessa sensação eram os conflitos violentos e irracionais que se tornavam constantes, assim como os eventos catastróficos, que se provavam mais destruidores, como o tsunami e posterior acidente nuclear em Fukushima, no Japão (2011); a guerra civil, crimes de guerra e crise de refugiados na Síria (2011 -); o incêndio na boate Kiss em Santa Maria/RS (2013); o desastre ambiental provocado pela empresa Vale S.A. em Mariana/MG (2015); os atentados do Estado Islâmico na França (2015 – 2016); o golpe de Estado que impediu Dilma Rousseff (2015 – 2016); o massacre na boate Pulse em Orlando (2016); e a queda do avião da Chapecoense (2016). O assassinato de Marielle Franco (2018); a eleição de um fascista para a presidência de República (2018); os incêndios florestais no Brasil e na Austrália (2020); e a pandemia de coronavírus (2020 -) apenas fomentaram minha suspeita durante esse meio-tempo. Por isso, no dia 12 de maio de 2020, por *WhatsApp*, entrei em contato com meu grupo, após meses de paralisia. O grupo que realizaria a montagem do meu estágio fora selecionado antes dos eventos que provocaram a cisão social (no sentido literal, pois as divisões causadas pelas tensões na sociedade eram realidade havia anos), e ele era integrado por Duda Rhoden (atriz); Henrique Strieder (diretor); Lara Vitoria (atriz); Leo Bello (ator); Marina Greve (atriz); e eu mesmo, João Pedro da Cunha (ator), obviamente. Concordamos em nos encontrar virtualmente no dia 14 de maio de 2020, através do *Skype*.

2 ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

2.1 CRIANDO RAÍZES

Comecei o encontro do dia 14 de maio de 2020 questionando a cada integrante do grupo, individualmente, sobre seu bem-estar. Essa ação se tornaria um hábito em nossas reuniões. Era importante para mim saber como estavam meus e minhas colegas, não apenas no ponto de vista profissional, para que nós soubéssemos da disposição que teríamos para criar e debater, e da cautela que nós precisaríamos ter para abordar os temas de morte e catástrofe; mas porque metade das pessoas desse grupo eram minhas amigas, e a outra metade viria a ser. Com isso, as reuniões se adaptavam. Havia vezes em que avançávamos consideravelmente nas descobertas de trama, personagens, estética e discurso do projeto. Havia vezes em que apenas conversávamos sobre fatos que aconteceram conosco, ou notícias que lemos, ou obras de arte que experienciamos, e sequer tocávamos no assunto do projeto e ou em seu material. Consigo enxergar progresso em ambos momentos. Isso porque, nesses momentos de conversas descontraídas e despreziosas, nós pudemos nos enraizar e crescer como um grupo, criando intimidade e liberdade de fala e escuta. Criamos um espaço de confiança e um senso de camaradagem, que permitiu com que todos e todas fossem sinceros com suas ideias e opiniões, sem medo de constrangimento ou retaliação. Arte, para mim, é sobre expressão, e pela minha experiência, pessoas que estão confortáveis e relaxadas em seu ambiente de criação têm mais liberdade em explorar e expor seus sentimentos, e abrir-se para seu trabalho e para seus colegas. Assim, nós conseguimos superar o aspecto equivocado de que o trabalho é necessariamente estressante e, acima disso, criamos nos encontros semanais não apenas momentos de refúgio das tensões do dia a dia, mas um espaço para usar do estresse como uma potência criadora. Além das demais justificativas para que nós criássemos um ambiente de trabalho sereno e desprezioso (mas não sem comprometimento com o trabalho), há outra: nós éramos um bando de estudantes de Porto Alegre; sem patrocínios ou apoios; sem dinheiro ou reconhecimento; descobrindo como fazer teatro em uma pandemia de nível mundial; temendo que o trabalho se revelasse catastrófico pelo ineditismo de nossos procedimentos, pelas dificuldades impostas pela distância e pelas limitações das tecnologias:

poderíamos nos divertir com o processo. Esse modo de operação me pareceu a melhor forma de se trabalhar.

A elaboração de estratégias de criação à distância foi o primeiro desafio que nos dispusemos a enfrentar, afinal, por conta da impossibilidade do encontro (característica mais importante das artes da cena, na minha visão), era necessário que reinventássemos nossos métodos. As soluções encontradas serão exemplificadas nesse relatório.

2.2 CRIANDO O FIM DO MUNDO

A ideia no início do processo não era a de se fazer um audiodrama, como faríamos posteriormente. O grupo, em unanimidade, tinha o desejo de apresentar um espetáculo presencial. Tínhamos noção de que a situação sanitária não se normalizaria em um futuro próximo, porém, pensávamos que poderíamos proceder com os ensaios de mesa, pois poderiam ser facilmente adaptados em reuniões à distância. Assim, permaneceríamos nesse processo de reflexão e estudo até que houvesse uma abertura da universidade e dos teatros, e então, ensaiaríamos presencialmente e apresentariamos a peça. Carregávamos a esperança de que poderia haver uma melhora na situação pandêmica no Brasil, pois especulava-se que o número de casos de COVID-19 diminuiria após a primeira onda de contágio, e também porque uma vacina havia sido anunciada, e testes de múltiplas variedades de imunizantes ocorriam em diversos países em todas as partes do mundo. No Brasil, a vacina da Universidade de Oxford/AstraZeneca começaria a ser testada em junho de 2020, e a vacina CoronaVac, da empresa chinesa Sinovac Biotech, produzida no Brasil pelo Instituto Butantan de São Paulo, em julho do mesmo ano. Esse foi o nosso plano inicial, pelo menos.

Quando convidei as pessoas que compõem a equipe para participarem desse projeto, disse que gostaria que nós criássemos o fim do mundo juntos. Sim, essa foi uma brincadeira um pouco mórbida da minha parte, porém, não foi sem suas verdades. Queria que fosse um processo colaborativo, onde todas as pessoas pudessem se envolver e dar ideias em todos os setores da criação. Além disso, eu sabia, pelo fato de ter cultivado essa história desde 2018, que ela estava fortemente enraizada no meu imaginário, e por isso, teria de me permitir questionar as concepções por mim conservadas e abrir-me a novas. Recordava-me de uma

entrevista que li no site AGORA/crítica teatral em 2018 com a dramaturga Maria Milisavljevic, que veio para Porto Alegre por conta do projeto Transit, ofertado pelo Goethe-Institute, em POA. Em uma parte da entrevista, a escritora foi questionada quanto a intromissões de dramaturgos no processo de criação, e respondeu: “(...) acredito que um texto, no processo dos ensaios, desenvolve uma voz completamente nova. Atores e direção constroem algo novo com base no meu texto. Uma intromissão por parte do dramaturgo pode inibir muitas coisas interessantes.” (MILISAVLJEVIC, 2018). E eu concordava com essa ideia. Por isso, toda vez que eu entrava em uma sala de encontros, procurava trazer mais do ator comigo, e deixar menos do dramaturgo na porta.

Considerando que a trama de *Dia de Ira* apresenta elementos fantásticos, tais como a aparição de anjos, o apocalipse e a necromancia, sentimos a necessidade de iniciar o trabalho explorando o universo onde a história se passava, para que nos situássemos e entendêssemos o mundo que habitaríamos pelos próximos meses. Após a troca de algumas ideias, nosso diretor, Henrique Strieder, propôs um exercício: cada membro do elenco deveria trazer para o próximo encontro uma referência artística que apresentasse sua própria concepção do fim do mundo (é importante ressaltar que os exercícios de construção colaborativa da linguagem continuariam pelo decorrer do processo). Na semana subsequente, então, o elenco apresentou suas referências: Duda Rhoden trouxe um *frame* do filme *Thor: Ragnarok* (2017), dir. Taika Waititi, que apresentava as Valquírias batalhando contra a deusa da morte, Hela; Lara Vitoria trouxe a pintura *Guernica*, do pintor espanhol Pablo Picasso (1937); Leo Bello trouxe o filme *Constantine* (2005), dir. Francis Lawrence; Marina Greve trouxe uma pintura do holandês Vincent Van Gogh, chamada *Caveira com um Cigarro Aceso* (1885-86); e eu trouxe algumas pinturas do artista polonês Zdzisław Beksiński e uma *playlist* do *Spotify* denominada *Dia de Ira*, composta e ouvida com frequência por mim durante um dos incontáveis processos de reescrita do texto dramático homônimo. A *playlist* em questão é composta por faixas de plurais vertentes musicais, que carregam consigo letras ou intenções de criação que fazem alusão aos esfacelamentos, sendo eles de humanidade, de ética, ou do próprio planeta. A lista parte de *Dies Irae*, canto gregoriano baseado no poema litúrgico de mesmo nome atribuído a Tomás de Celano (séc. XIII); passa pelo poema sinfônico *Danse Macabre*, de Camille Saint-Saëns (1874); por faixas do álbum *Grace*, de Jeff Buckley (1994); pelo *punk* britânico

do Sex Pistols; pelo *rock* gaúcho, ativista e experimental de Ian Ramil; e culmina nas letras revolucionárias de Rage Against the Machine.

As referências, diversas, animaram-nos, pois percebemos que o tema com que trabalhávamos, além de ser latente para nós, possibilitava inúmeras abordagens estéticas. Isso, ainda, confirmou-se quando, na semana seguinte, fizemos um exercício de iluminação, onde cada integrante tirou uma fotografia criativa utilizando materiais de iluminação domésticos e improvisados: as imagens se variaram em planos, luzes e ambientes; e todas carregavam em si algumas das ideias dos atores e atrizes quanto ao universo da peça: luzes artificiais, velas, fogueiras, luz do sol. *Close-ups* e fotos panorâmicas. Areia, ferro, fogo e água. Esses foram alguns dos elementos que se apresentaram nas fotos. A pluralidade de ideias, pouco a pouco, ajudava-me a desassociar os elementos visuais pré-estabelecidos pelo meu imaginário durante o processo de escrita, como a ambientação e a figura da personagem que eu interpretaria, Dário, e por consequência, abria meu leque de possibilidades.

Nas reuniões, trocávamos opiniões e ideias, e explicávamos uns aos outros significados e possíveis incorporações daquelas ideias estéticas ao espetáculo. Essas conversas estéticas com frequência implicavam em conversas sobre a ética do espetáculo, isso porque essas noções são dialógicas no fazer artístico. “O que nós queremos dizer com isso?”, e “o que nós estamos dizendo quando dizemos isso?” foram questões recorrentes nesse processo de criação. Elas, aliás, também se fizeram presentes durante a escrita dramática, e por isso eu, como escritor, possuía uma concepção daquilo que gostaria de dizer com o texto. Contudo, por saber que uma obra não atinge as pessoas de forma única; por saber que o texto e a montagem são obras diferentes; e por saber que naquele momento a criação não era apenas minha, mas de todo o grupo, abri-me para ouvir, dialogar, e desafiar minhas próprias concepções. Algumas ideias convergiam por conta das realidades semelhantes, porém, nunca chegamos em respostas iguais, por sermos, obviamente, pessoas diferentes com ideias diferentes. Porém, para mim, saber que cada um e cada uma tinha seu próprio objetivo ético com o processo era o suficiente. Acredito que esses pensamentos sejam contemplados pelas palavras de Patricia Fagundes, quando coloca:

Os ensaios constituem microterritórios sociais atravessados por diversos desejos, riscos, percepções; em um contexto onde a estética está intimamente vinculada à ética. Assim, os processos criativos da cena não se resumem a um conjunto de operações necessárias para produzir determinadas imagens e estruturas (resultados), funcionando como uma importante experiência ético/ social, que transcende as formas visíveis sobre o palco. (FAGUNDES, 2011, pág. 2)

Uma dessas discussões quanto à estética/ética nos levou à seguinte, e talvez mais substancial questão desse período da criação: “quando os eventos apresentados no texto ocorrem?”. A motivação do questionamento era o fato da trama se basear nos eventos do Livro da Revelação, que, embora escrito em meados do século I, narra eventos que aconteceriam em um futuro distante, posterior aos dias atuais. A necessidade dessa discussão se provou ainda mais fundamental após a primeira leitura dramática do texto.

2.3 CRIANDO UM PANDEMÔNIO

A primeira leitura dramática ocorreu no dia 03 de junho de 2020. Previamente, tínhamos, como assinalado anteriormente, discutido sobre o texto e as personagens, e todos os membros do grupo leram o texto pelo menos duas vezes. Eu também tinha tentado, em um exercício proposto pelo nosso diretor, gravar um vídeo de um trecho do texto, para começar a pensar na intenção e qualidades vocais da personagem. Porém, confesso que nunca o enviei. Senti um estranhamento quando tentei gravá-lo. Foi estranho, para mim, colocar as palavras de Dário, uma personagem em que tinha trabalhado por mais de dois anos unicamente no papel, na minha boca. Sinto que meu corpo se repugnou ao ouvi-las em minha própria voz. Na época, supus que me apropriar dessas palavras que, embora escritas por mim, pertenciam à outra entidade, seria uma das minhas maiores dificuldades no decorrer do processo.

Na primeira leitura de mesa do texto, um fenômeno fantástico ocorreu. Inúmeras possibilidades foram desencadeadas por conta da percepção única de cada membro do elenco acima do texto. Cada ator e cada atriz interpretou sua personagem com qualidades únicas, no sentido de que cada um escolheu, sem indicações prévias, uma estética de atuação diferente. Pessoalmente, optei por uma abordagem realista, pois acreditava que ela seria mais impactante, pois facilitaria o vínculo empático do público com as personagens. Também achei

que o realismo da atuação traria um contraste interessante à extraordinariedade dos eventos da trama. Marina Greve (curiosamente a única pessoa do elenco, a esse ponto, com quem eu tinha contracenado) escolheu um caminho semelhante com sua Sibila. Lara Vitoria e Eduarda Rhoden optaram por uma abordagem um pouco mais melodramática. Sinto que isso pode ter sido motivado, além do fato de que elas tinham experiência prévia em contracenar, pela natureza fantástica das personagens que interpretavam, os anjos Azazel e Natanael, respectivamente. Leo Bello utilizou de seu repertório como um experiente ator de teatro de rua, e ampliou a figura de Lázaro, atingindo um resultado cartunesco. Refletindo sobre esse pandemônio de escolhas, penso que atingi meu objetivo de abrir o trabalho para ideias divergentes, e também reconfirmei minha suspeita de que o repertório do elenco e suas bagagens de vida provocariam boas tensões em cima do material. E sim, havia quase nada em comum com nossas atuações, porém, na época, não tive medo de estar entrando em um daqueles processos onde ninguém concorda com a cor do céu, pois entendia que, além das estéticas pessoais dos atores e atrizes, o texto permitia e oferecia esses estímulos de discurso: os temas reais do desvanecimento e da inconsistência moral; os elementos fantásticos; as situações absurdas; e os trechos cômicos na primeira metade do texto.

No fim da leitura, discutimos sobre essas escolhas, e depois, o diretor conversou particularmente com cada um de nós sobre elas. A mim, comentou sobre o realismo que preferi, curioso com minha escolha, e disse-me que, na leitura, não sentiu que eu estava depositando a intensidade emocional que a personagem requeria. Eu concordei com ele, e expliquei os seguintes motivos: o primeiro foi o fato de que eu estava desconfortável em elevar minha voz dentro do meu quarto, sabendo que perturbaria as outras pessoas na casa e vizinhos. O segundo foi o estranhamento que eu já tinha sentido na tentativa de gravar o exercício anterior. Passei a preocupar-me com esse conflito do ator versus autor, essa autossabotagem que me dizia que a personagem, por ter sido criada por mim, era estéril e sem vida, e que meu texto era ridículo. Torci para que esse efeito fosse apenas uma reação inicial e passageira de experimentação.

Baseando-nos na leitura, eu e o Henrique trocamos novas referências para a personagem. Ele gostou da minha ideia e encorajou-me em me aprofundar no imaginário de Alex, personagem criada por Anthony Burgess no romance *Laranja Mecânica* (1962), e adaptada às telas por Malcolm McDowell no filme homônimo de Stanley Kubrick (1971).

Também sugeri que eu relesse *Hamletmachine*, de Heiner Muller (1977), justificando a similaridade de Hamlet com Dário, no sentido de que ambas as personagens têm características em comum (suas aparentes inércias e a incapacidade de ambos de tomarem uma ação contra os eventos que os permeiam, notoriamente). Em vez do texto de Shakespeare, o de Heiner Muller foi preferido, pelo fato de Hamlet descrever suas emoções e suas perspectivas com distanciamento de si mesmo.

O momento de leitura dramática de *Dia de Ira* foi fundamental sob o ponto de vista dramaturgico, também. Aproveitei a oportunidade de ouvir o texto em voz alta integralmente, pela primeira vez e, conforme as cenas se transcorriam, anotei possíveis inconsistências nas personagens, furos na trama, e substituí palavras de algumas falas, para que houvesse uma maior fluidez e musicalidade nos diálogos. Importante assinalar que o elenco nunca me fez sugestões de modificação no texto, e que todas as mudanças partiram da minha própria observação. Anexo algumas das anotações que fiz:

CENA I:

- Precisa ser mais dinâmica. Isso pode ser atingido com um aprofundamento do conflito interno de Dário e retirar desnecessidades apresentadas na cena, como frases de efeito bonitas e pequenas discussões que não contribuem com o principal objetivo da cena. (Reler texto em que David Mamet fala sobre enxugar as palavras que não contribuem com o propósito da cena.)

CENA III:

- Substituir o termo “vilania”.

- “*Se a única brasa que cauterizará esse ferimento vier da chama da vida dessa criatura se extinguindo, então que assim seja.*” – essa frase está muito longa.

CENA IV:

- Sibila sussurrando “*Naraka. Xibalba. Kuzimu. Tartarus. Jahannam.*”, no início da cena. Cortar. Escrita com a influência de música dramática, e no fluxo parecia uma boa ideia. Na realidade, é brega.

CENA V:

- Monólogo de Lázaro interrompe o fluxo do diálogo, logo no início da cena. Alterar.

“LÁZARO: É lógico que é difícil. Porque é difícil viver pela dor, muito embora nós, seres humanos, a adoremos. Nós louvamos os mártires e nos gabamos de cicatrizes. Nós amamos uma história trágica, e bebemos de sua última gota, pois isso nos faz sentir alguma coisa. Nós, sádicos e masoquistas, cultuamos um deus pregado em tábuas, e tentamos nos privar dos prazeres, pois a dor é nossa salvação. E ela cansa. Eu entendo. Mas é a única coisa que você tem. Se você se livrar dessa dívida, dessa dor, o que vai te sobrar?”

CENA VII:

- Precisa ser ampliada.

A leitura, ainda, causou-me uma impressão curiosa. Havia uma qualidade íntima naquilo, para mim. Mesmo que eu tivesse enviado o texto muito antes, aquela foi a primeira vez em que testemunhei outras pessoas tendo contato com o material que criei. Era como se eu tivesse revelado um segredo, ou convidando essas pessoas para um *tour* pelo meu cérebro. E ouvir o elenco emprestar suas vozes às personagens, dando-as cor, colocando sua fé e concentração nas palavras que eu teci, fez-me sentir que estava em boas mãos. Senti-me zelado pelo meu grupo, pois senti que eles depositaram suas confianças em mim no momento em que compraram a ideia de contar essa história absurda e mórbida, com comprometimento e seriedade, mas sem se levar muito a sério. Isso foi curioso e reconfortante. Sei que “bom” não é um termo muito acadêmico, mas foi muito bom.

2.4 (RE)CRIANDO A ESCRITA

Comecei a reescrever o texto na mesma semana em que a leitura dramática ocorreu. Em um primeiro momento, baseei-me em minhas anotações para fazer as alterações, e depois, trabalhei em cima de outras inquietações que surgiam enquanto eu refletia sobre a trama e as personagens, e aprofundava minha pesquisa em escrita dramática. Durante o ano de 2020, aprofundei um gosto por ler sobre escrita, e criei um gosto por assistir vídeos sobre roteirização em canais do *YouTube* que dissecam obras e colocam-nas em oposição a ideias de teóricos que trabalham com princípios básicos do drama, como Aristóteles, Lajos Egri e Robert McKee (sendo que os últimos dois têm seus trabalhos fundamentados em ideias da Poética de Aristóteles). Alguns desses canais são *Behind the Curtain*, *Outstanding Screenplays*, *Nerdwriter1*, *Tyler Mowery*, e *Troupe Anatomy*. Resultante da curiosidade que me foi despertada assistindo esses materiais, resolvi ler e estudar alguns dos roteiros cinematográficos de alguns dos meus filmes favoritos, para dissecá-los e tentar encontrar e entender seus mecanismos. Os roteiros lidos foram *Bastardos Inglórios* (2009), dir. Quentin Tarantino, escrito por Quentin Tarantino; *Coringa* (2019), dir. Todd Phillips, escrito por Scott Silver e Todd Phillips, *O Grande Hotel Budapeste* (2014), dir. Wes Anderson, escrito por Wes Anderson; *A Favorita* (2018), dir. Yorgos Lanthimos, escrito por Tony McNamara e Deborah Davis; e *Os 7 de Chicago* (2020), dir. Aaron Sorkin, escrito por Aaron Sorkin. Esses estudos me proporcionaram um maior entendimento do funcionamento de um texto dramático, e a pluralidade dessas vozes de escrita me forneceu uma apreciação pelo trabalho artesanal da construção do roteiro. Analisei *Bastardos Inglórios* e *Coringa* buscando respostas sobre como criar um texto onde a personagem principal é o vilão da história (curiosidade que carregava há tempos, desde meu trabalho prévio com *Ricardo III*, de William Shakespeare). Analisei *O Grande Hotel Budapeste* e *A Favorita* sob a perspectiva de como usar comédia em histórias trágicas. E com *Os 7 de Chicago*, apenas tentei absorver o brilhantismo dos diálogos de Sorkin. Entretanto, tendo em mente que esse é um relatório de atuação, não me aprofundarei na discussão de escrita dramática nesse momento.

2.5 CRIANDO VISUAIS

Na reunião subsequente, no dia 10 de junho de 2020, conversamos sobre as referências trocadas, e então, decidimos que começaríamos a entrelaçar o texto com outras

linguagens, fazendo exercícios que aprofundassem o pensamento nas palavras, nas personagens e na visualidade do universo sugerido pela história. Os exercícios ocorreriam por todos os meios e formas de comunicação que tínhamos em mãos: gravaríamos vídeos, áudios, tiraríamos fotografias, escreveríamos textos, e faríamos ligações uns para os outros durante a semana. Os exercícios seriam propostos semanalmente pelo diretor.

O primeiro exercício sugerido após essa decisão foi uma proposta audiovisual, onde nós, atores e atrizes, deveríamos retratar um fim do mundo. Porém, a ideia de representar o fim do mundo apocalíptico, como nós tínhamos trabalhado, até então, fora desencorajada. Em vez disso, pensaríamos em um micro fim do mundo, um fim pessoal, como ser diagnosticado com uma doença terminal, ou a perda da vontade de viver. Para a composição do vídeo, poderíamos usar de quaisquer expressões artísticas, como música, dança ou poesia, desde que se relacionasse ao tema. Caso um texto dramático fosse escolhido, ele poderia ser recitado ou poderia surgir como narração. O diretor, ainda, pediu para que cada um de nós fizesse três versões de nosso vídeo: uma com plano aberto, uma com *close-up* e uma terceira com plano médio. Os vídeos deveriam ser postados no *Drive* do grupo até a semana seguinte. Para o meu vídeo, escolhi utilizar um monólogo escrito pelo roteirista Paddy Chayefsky, extraído do filme *Rede de Intrigas* (1976), dir. Sidney Lumet. O texto em questão é enunciado pela personagem Howard Beale, um âncora de noticiário que, após anunciar seu futuro suicídio ao vivo, passa a receber mais audiência e a dizer suas verdades ao vivo, criando, assim, um jornal sensacionalista. É minha a tradução livre.

Eu não preciso dizer para vocês que as coisas estão ruins. Todo mundo sabe que as coisas estão ruins. É uma depressão. Todo mundo está sem trabalho ou com medo de perder seu emprego. O dólar não vale nada. Os bancos estão quebrando. Donos de lojas guardam uma arma debaixo do balcão. Delinquentes correm soltos pelas ruas e não há ninguém que sabe o que fazer, e isso não tem fim. Nós sabemos que o ar é impróprio para respirar e nossa comida é imprópria para comer, e nós sentamos para assistir nossas TVs enquanto algum apresentador local nos diz que hoje nós tivemos quinze homicídios e sessenta e três crimes violentos, como se esse fosse o jeito que as coisas deveriam ser. Nós sabemos que as coisas estão ruins – piores que ruins. Elas estão malucas. É como se tudo estivesse enlouquecendo, então nós não saímos mais. Nós ficamos em casa, e lentamente o mundo em que vivemos fica menor, e tudo o que nós dizemos é: “Por favor, pelo menos nos deixe em paz nas nossas salas. Me deixe ficar com minha torradeira e minha TV e minhas rodas cromadas e eu não direi nada. Só nos deixe em paz!” Bem, eu não vou deixar você em paz. Eu quero que você fique com RAIVA! Eu não quero que você proteste. Eu não quero que você faça um motim – eu não quero que você escreva para o seu deputado, porque eu não saberia o que dizer para você escrever. Eu não sei o que fazer sobre a depressão e a

inflação e os russos e o crime nas ruas. Tudo o que eu sei é que primeiro você precisa ficar com raiva! Você precisa dizer: “Eu sou um ser humano, porra! Minha vida tem valor!”. Então, eu quero que vocês levantem agora. Eu quero que todos vocês se levantem de suas cadeiras. Eu quero que vocês se levantem agora e vão para a janela. A abram, coloquem a cabeça para fora e gritem: “Eu estou com raiva, e eu não vou mais tolerar!”. (CHAYEFISKY, 1976)

Na minha percepção, esse monólogo pode ser utilizado como uma representação do fim do mundo (conforme a proposta do exercício), pois demonstra um homem que tem uma epifania sobre o mundo e como funciona a humanidade, e através dessa elucidação, percebe o mundo em pedaços e discursa para tentar denunciar aquilo que considera errado e estimular os espectadores a mudá-lo.

Na reunião do dia 24 de junho de 2020, houve uma mudança de ferramenta de encontro. Deixamos o *Skype* e passamos a usar o *Discord*, plataforma que se adequaria melhor ao funcionamento das reuniões e ensaios. No encontro, discutimos os vídeos e as escolhas de estéticas. Foi apontada uma semelhança entre o estado de espírito de Howard Beale ao de Dário, no sentido de sua rebeldia e visão de mundo. Comentei sobre como me foi útil o exercício, pois senti que consegui utilizar do texto para canalizar minha raiva, o que viria a ser uma ferramenta muito útil.

A nova proposta que daria seguimento ao trabalho ocorreria em duplas. No decorrer da semana, deveríamos nos encontrar com nossa dupla para discutirmos nossos vídeos, tentando descobrir possíveis semelhanças entre as personas que criamos. Os objetivos do exercício seriam consolidar um elo direto entre membros do grupo e visualizar com maior precisão a futura ambientação da peça, percebida por todos e todas como um ambiente urbano. Minha dupla seria a Duda Rhoden. No dia 29 de junho de 2020, encontrei-me com minha colega. Discutimos as semelhanças e diferenças entre as personas demonstradas produzidas por mim e por ela nos vídeos. Minha persona, criada em cima do filme de *Rede de Intrigas* (1976), dir. Sidney Lumet, era histérica, barulhenta e raivosa; enquanto a persona de Duda, criada a partir do texto *4.48 Psicose*, de Sarah Kane (2000), era deprimida, pequena e sussurrante. Embora, em uma visão superficial, essas características sejam opostas, nós observamos, através do debate, uma semelhança fundamental entre as personas. Ambas eram entidades que viam o mundo de forma semelhante: um lugar desastroso, errado,

desorganizado e com necessidade de mudança. Com base em uma provocação do diretor, pensamos, ainda, se essas figuras poderiam se conhecer em um mundo imaginário, e onde elas habitariam. Pelas visões semelhantes de mundo compartilhadas pelas personas, foi teorizado por nós que elas poderiam viver no mesmo ambiente, possivelmente no mesmo prédio, mas não se conheciam. Novamente a ideia do ambiente urbano fora apresentada, e também a curiosidade de se investigar a forma como pessoas diferentes reagem a partir da mesma catástrofe.

Na reunião do 1º de julho de 2020 trocamos as relações e concepções criadas e descobertas pelas duplas nas conversas individuais. Para melhor representar a ideia de desunião social e o desespero silencioso urbano, trouxe a pintura *Nighthawks*, de Edward Hopper (1942). O exercício da semana consistiria em uma nova produção audiovisual, onde deveríamos nos alimentar das ideias debatidas e dos vídeos produzidos em momentos prévios por outros membros do elenco. Não foram sugeridas limitações de números de *takes* ou versões, tipo de texto ou linguagem. Foi sugerido que se utilizasse um corredor, e que se aproveitasse o tempo fora de cena. Antes da finalização do ensaio, eu trouxe uma novidade: Juliano Félix, nosso colega e veterano do curso de Teatro, tinha aceitado integrar o elenco, e assumiria o papel de Davi, após o Henrique ter ocupado essa função por dois meses, provisoriamente. O elenco, enfim, estava completo.

No dia de 8 de julho de 2020, Leo Bello não se fez presente. Por motivos pessoais, ele deixara o projeto, fazendo do elenco incompleto de novo. Nosso diretor, Henrique Strieder, incumbiu-se de interpretar Lázaro. Quanto ao exercício da semana, reuni elementos urbanos que estampavam meu imaginário com uma imersão ao mundo do *punk*. No vídeo, com um andar pouco cotidiano, caminho por um longo corredor com a cabeça baixa. Estou com uma *biker jacket*, *jeans* surrados e All-Star, cabelos desgrehados e sombra preta nos olhos (decidi brincar um pouco com a indumentária). Eu paro em frente à câmera, ergo meu rosto e a canção “*Anarchy in the U.K.*”, da banda britânica Sex Pistols, ecoa. O vídeo, sem texto ou grandes acontecimentos, serviu para mim como uma forma de dar um pouco de vida e um possível visual para Dário, em diálogo com o universo que estávamos criando. Tinha desenvolvido um interesse em explorar os movimentos contraculturais, especificamente o *punk*, pois via em Dário uma rebeldia e um antagonismo à sua realidade, embora não o visse

como uma figura anárquica, apenas revoltada. Em seguida, nós debatemos e comentamos os vídeos uns dos outros, e depois, fizemos um exercício que se revelaria um divisor de águas.

2.6 CRIANDO AO VIVO E EM CORES?

O diretor propôs uma improvisação virtual, dando pequenas situações para cada integrante do elenco. Na proposta, moraríamos no mesmo prédio, e cada um de nós viveria em condições diferentes em seu próprio apartamento: minha persona moraria em um apartamento com o cachorro; as personas do Juliano e da Marina morariam juntas; a persona da Lara mora com a avó; e assim sucessivamente.

Após o fim da improvisação, constatamos uma dificuldade imensa de se atuar online com um grupo. De início, mencionei uma frase atribuída ao ator britânico Ben Kingsley que eu sentia que contemplava minha sensação após a experiência: “Eu não gosto de atuar. Atuar é muito solitário. Eu gosto de reagir.” (THE SIASAT DAILY, 2020, tradução própria). E nesse exercício, minha habilidade de reagir foi limitada. Nós, como atores e atrizes de teatro, fomos treinados sob a perspectiva de que o olhar era fundamental para manter o jogo cênico vivo. Por isso, quando nos colocamos nesse exercício e não pudemos nos observar, pois tínhamos que olhar para a câmera, o jogo visual foi comprometido. Além disso, o fato de não estarmos compartilhando da mesma localidade fez com que não soubéssemos como interagir com elementos espaciais e objetos imaginários. Acabamos por nos guiar através dos estímulos sonoros uns dos outros, idealizando o espaço cênico em nossos próprios arredores, e por isso, senti que o exercício perdeu sua linguagem visual e assumiu características de um audiodrama. Depois, uma nova improvisação foi feita, mas com uma proposta diferente: encenaríamos uma situação online, onde vizinhos se “encontram” virtualmente para a reunião de condomínio. Nesse segundo momento, pelo fato de ter sido uma situação online que aconteceu online, permitiu-nos com que nós olhássemos uns para os outros, e assim, pudemos reagir com maior naturalidade. Contudo, ainda era gritante o fato de não estarmos no mesmo ambiente, partilhando dos mesmos estímulos sonoros e visuais, trocando energias, estando presentes no momento, não dependendo de uma conexão de internet estável para dar continuidade ao trabalho. Considerando todas as questões, dúvidas e desafios, saí daquela

reunião com uma certeza: esse projeto não poderia ser apresentado através de uma plataforma online. Pelo menos, não ao vivo.

O exercício de criação daquela semana também se voltaria para o audiovisual. Gravaríamos um fragmento do texto *Dia de Ira*, porém, o texto deveria ser expressado de forma despretensiosa, e o contexto do vídeo deveria ocorrer em uma situação incomum. Eu gravaria o monólogo inicial da minha personagem, e minha situação incomum foi sugerida como uma consulta psiquiátrica *online* de Dário. Escolhi tocar com leveza na proposição original. Embora eu tenha mantido a ideia, explorei outros recursos audiovisuais, confeccionando um vídeo de teor cômico, onde interpretei tanto Dário quanto o psiquiatra, sendo que o monólogo extraído do texto foi narrado, como plano de fundo de filmagens da Segunda Guerra Mundial. A ideia era que a voz e as imagens passavam pela cabeça de Dário, mas não “respingavam” para a realidade. Creio que através do vídeo pude explorar as facetas cômicas e fingidoras da minha personagem.

Na primeira reunião que contou com a presença de minha orientadora, prof.^a Patricia Leonardelli, conversamos sobre as expectativas para o retorno das aulas na UFRGS com o ensino remoto emergencial (ERE), e as possibilidades de ensaios presenciais. As perspectivas foram negativas e devastadoras, e por elas, passamos a discutir as tecnologias de apresentação *online* com maior seriedade, como uma realidade primária.

2.7 CRIANDO UM AUDIODRAMA

Apesar do fato de que os elementos sonoros já se apresentavam no trabalho, e de que eles seriam aprofundados no decorrer do processo, a produção de um audiodrama não foi uma ideia que se acendeu como algum tipo de lâmpada em meu imaginário, mas uma que surgiu pelas circunstâncias. Como diria um famoso provérbio inglês, “a necessidade é a mãe da invenção.” A limitação da relação entre o elenco, a falta de orçamento e a carência de tecnologia para trazer o universo do texto para o visual foram algumas delas. Afinal, a dramaturgia de *Dia de Ira* apresenta elementos fantásticos, tais como a aparição de anjos e a ambientação apocalíptica. Esses elementos são, geralmente, aceitos no ambiente teatral por conta das soluções poéticas encontradas por encenadores. O teatro é um ambiente lúdico, um

lugar onde o público é convidado a explorar sua própria criatividade, por conta das óbvias limitações. No entanto, o mesmo não acontece no audiovisual. O espectador cinematográfico espera, por convenção, uma representação realista dos fatos quando se depara com histórias gravadas. E mesmo se contrariássemos essas expectativas e desejássemos gravar um filme não-realista, assumidamente poético, não tínhamos grana para uma produção decente.

A verdade é que, antes de tomarmos a decisão de fazer um audiodrama, nunca tínhamos estudado ou escutado um. Porém, a ideia parecia tão vívida em nosso imaginário, tão óbvia, que em momento algum duvidamos ou recuamos. Sinto que isso se deu pelo fato do audiodrama ser uma extensão do fazer teatral, e por isso, era nada estranha para nós. Essa ideia se fortalece através das palavras de Mirna Spritzer, quando elabora: “O exercício da peça radiofônica permite ao ator colocar-se numa situação em que poderá apoiar-se na estrutura criativa que o teatro lhe oferece para ousar o acontecimento da voz.” (SPRITZER, 2016, p. 2)

No final de julho de 2020 fizemos uma gravação integral do texto. Para a gravação, foi levado em consideração o material criado até então, e as imagens e ideias que dele advinham. A gravação foi feita através do *Discord*, e durante a leitura, a *playlist* do *Dia de Ira* no *Spotify* tocou como plano de fundo. Com a trilha sonora, consegui me colocar no ambiente fantástico com maior facilidade. Isso se deu, possivelmente, porque aquela foi a mesma *playlist* que usei para criar tal ambiente ou, provavelmente, porque músicas, em geral, são ótimos condutores de emoções e potentes forças imersivas. Sofremos com a conexão de internet em determinados momentos, o que nos levou a ter de repetir falas e por isso, tivemos de interromper, em alguns momentos, o fluxo dos diálogos. Porém, quando nos colocamos a ouvir o áudio integral na reunião seguinte, foi constatado pelo grupo uma evolução considerável no entendimento do texto e das intenções das personagens. Ainda assim, sabendo que havia espaço para progressão, e sabendo que a falta de cuidado com a palavra poderia criar um distanciamento do público com a obra (considerando em especial os elementos fantásticos apresentados e o tipo de linguagem do texto), sugeri ao grupo que assistisse e analisasse vídeos de monólogos de atores e atrizes britânicos(as) promovidos pelo canal *Guardian Culture*, vinculado ao jornal *The Guardian*, intitulado *Shakespeare Solos*. Meu intuito era promover uma percepção de como esses atores e atrizes enunciaram, com realismo, textos que são frequentemente considerados poéticos, fantásticos e pouco

cotidianos. Importante dizer que eu tinha ciência de que haviam inúmeros recursos da dramaturgia de Shakespeare que careciam em *Dia de Ira*, e por isso, nós nos limitaríamos a analisar as qualidades que os textos tinham em comum. Através da minha percepção e visualização repetida dos vídeos, especialmente de Adrian Lester em “*To be or not to be*”, extraído de *Hamlet*; e de Ralph Fiennes em “*I can add colours to the chameleon*”, extraído de *Henrique VI, parte III*; consegui distinguir duas qualidades que contribuem para a enunciação realista de um texto pouco cotidiano.

A primeira foi a naturalidade. Conforme descrito anteriormente, na primeira experiência de leitura de mesa de *Dia de Ira*, percebi que o texto, por ser não-cotidiano, não apenas permitia, como sugeria uma atuação não-realista. O mesmo efeito pode ser visto em Shakespeare, não apenas em montagens contemporâneas, mas na própria figura de atores elizabethanos, como James Burbage e Edward Lyanne. Em História Mundial do Teatro, Margot Berthold usa das palavras de Hamlet para sugerir que esses atores tinham como objetivo “afogar o palco em lágrimas e fender o ouvido comum com terrível discurso”. (BERTHOLD, 2014, p. 320). Embora o exagerado seja uma escolha estética válida, sinto que textos que estão um degrau acima do natural (seja no tipo de linguagem literária ou nas situações dramáticas) podem ser comprometidos com atuações exageradas, pois tudo acaba se tornando gritante e, conseqüentemente, monótono. Além disso, para que o desejo geral de proporcionar uma experiência imersiva fosse atingido, eu sabia que o público precisaria se agarrar a algum elemento verossímil que possibilitasse a criação de um atrelamento com o mundo criado. E se há algo que eu aprendi durante as aulas de tragédia grega, é que há pouco no drama capaz de criar um sentimento empático quanto o acompanhamento das desventuras das personagens. Para que esse reconhecimento fosse criado, entendi que as personagens precisariam ser representadas de forma realista (principalmente as personagens humanas, Dário, Sibila e Davi), pois precisaríamos sentir sua humanidade, seus conflitos e suas dores ao ponto de imaginar que elas poderiam existir conosco no mundo real. Para isso, o texto deveria ser entonado da forma mais natural possível, independentemente do quão longe determinada palavra estava do vocabulário cotidiano do ator ou atriz; ou se a personagem acreditava e discursava sobre anjos, ou o apocalipse, ou a ressurreição dos mortos: todas as coisas deveriam ser ditas como se fossem as mais naturais no mundo, pois no mundo das personagens, elas são, de fato. William Shakespeare, até onde se sabe, nunca escreveu um texto teórico,

contudo, creio que sua opinião quanto a como ele pensava que suas palavras deveriam ser representadas constem no terceiro ato de *Hamlet*, na cena II:

...dize, por favor, aquela tirada tal como a declamei, com desembaraço e naturalidade (...) Que ação responda à palavra, e a palavra à ação pondo especial cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo que a ela se opõe, afasta-se do próprio fim da arte dramática, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é apresentar, por assim dizer, um espelho à vida. (SHAKESPEARE, 1989, p. 569)

No nosso tempo que corre, no entanto, sabemos que a arte dramática não se limita a isso, porém, a ideia básica quanto à entonação que o Bardo imaginou para seus textos está ali: apresentar um espelho à vida. Quando debati sobre esse conceito com Lara Vitoria, ela me disse que, embora entendesse o objetivo da naturalidade, considerava difícil atingi-lo. Por isso, propus o seguinte exercício: antes de enunciar alguma frase do texto, que se dissesse uma frase comum e cotidiana, tal como “fui na padaria comprar pão”, e seguinte a isso, que tentasse imprimir a mesma naturalidade nas falas da personagem.

A segunda qualidade é a compreensão dos mecanismos do texto dramático. Ian McKellen, ator britânico celebrado por suas interpretações de textos elizethanos, menciona em um *workshop* produzido pela Royal Shakespeare Company em 1979 sobre os versos de Shakespeare que “atuação em seu melhor estado (...) acontece quando o ator é o dramaturgo e a personagem simultaneamente. Isso só pode ser atingido quando o ator está atento à todas as complexidades [do texto].” (MCKELLEN, 1979, tradução própria). Nos vídeos do *Shakespeare Solos*, percebi que os atores e as atrizes usavam de palavras enfáticas, pausas, e outros tipos de qualidades nos textos enunciados. O uso desses diferentes elementos permitiu a criação de desenhos sonoros, que proporcionaram uma qualidade musical ao que era dito. E assim como na música, o ritmo e a melodia das vozes transmitiam o estado de espírito das personagens tanto quanto o significado das palavras que elas diziam. Dessa forma, o significado das palavras, sendo muitas delas estranhas ao cotidiano, tornaram-se menos essenciais, e o desenho vocal, associado a outras ferramentas de atuação, como movimento, gesto e verdade emocional, situavam a história e as personagens quando as palavras não conseguiam. E embora em certos momentos os versos de Shakespeare possuam um padrão

rítmico definido, ocasionado pelo recorrente pentâmetro iâmbico (métrica poética), isso não significa que o ator ou atriz deva acompanhá-lo. Quanto à ideia dessa qualidade, exemplificarei.

No monólogo que abre *Dia de Ira*, há um trecho em que Dário se confessa ao padre, enumerando seus pecados: “Eu menti e traí. Pais eu matei. Mães eu fodi. Vendi minha alma a demônios de gravatas e coroas”. Previamente, ele menciona que seus pecados o apodreceram e deixaram cicatrizes em sua alma. E mesmo que aprendamos futuramente que ele é uma pessoa sem muitos escrúpulos, parece-me razoável pensar que o pecado é um assunto caro a ele (afinal, é o que causa a sua jornada de elucidação). Isso, misturado ao seu orgulho inerente, fez-me, durante a enunciação dessas frases, enfatizar os verbos, pesando-os com minha voz. E embora essas frases não transmitam ideias difíceis de se entender, pelo menos na minha concepção (a não ser que algum espectador se perca nas imagens, ou passe um tempo decifrando a sutil referência a *Édipo Rei*), as palavras destacadas pelo desenho sonoro, juntamente da gravidade expressada pela minha voz, transmitem a ideia de importância naquilo que é dito. Tenho ciência de que a ideia de se esmiuçar todas as linhas de diálogo pode parecer cansativa (e provavelmente deve ser) porém, considerando o fato de que eu escrevi essa obra, sei, no geral, onde pausar, onde sussurrar, que palavras enfatizar, quando elevar minha voz, e isso, para mim, como ator, é tanto uma benção quanto uma maldição. Contudo, discorrerei sobre isso em um momento mais oportuno.

Após a conversa sobre a gravação, nosso diretor propôs que nós, individualmente, criássemos e gravássemos uma partitura corporal em cima de um trecho do audiodrama, com preferência aos monólogos. Entretanto, quando a semana subsequente chegou, nenhum(a) de nós havia feito o exercício. Considerando que todos e todas nós nos demonstrávamos engajados(as) pelo projeto e participávamos ativamente de sua criação, apresentando os exercícios e ideias com assiduidade, entendemos de imediato que havia algo de errado. Afinal, a partitura corporal é um dos itens básicos no repertório de criação de um ator. E mesmo que eu sempre tivesse sido um pouco preguiçoso na área de treinamento físico, preferindo me atentar ao treinamento com a palavra, eu, sabendo que esse era meu estágio de atuação; que eu interpretava uma personagem que eu julgava interessante; com um elenco escolhido a dedo; e um texto que eu vinha trabalhando havia anos; estava pronto para fazer um esforço. Contudo, não consegui fazer o exercício. E o que me surpreendeu ainda mais foi

ter percebido que os membros do nosso elenco que possuíam facilidade e maior apreço pelo trabalho físico também não tinham conseguido realizar o proposto. Ao conversarmos sobre as razões que causaram a impossibilidade generalizada da execução desse exercício, constatamos três motivos fundamentais que a motivaram: a falta de espaço em nossas residências para explorarmos nossos corpos livremente; a falta de práticas físicas e de um trabalho de corpo contínuo; e a falta de ânimo para com o movimento, provocado pelo confinamento.

A partir desse momento, passamos a enxergar o treinamento físico e exercícios de corpo mais elaborados como práticas que exerceríamos em um futuro desconhecido, quando ensaios presenciais fossem permitidos. Dada essa situação, resolvemos que adiantaríamos uma parte vital da encenação, que nos seria útil quando uma nossos ensaios acontecessem: a indumentária. Durante todos os processos de montagem que eu experenciei durante minha trajetória como acadêmico de teatro, nunca tive a oportunidade de iniciar um processo de ensaio usufruindo da indumentária. Figurinos, objetos cênicos, maquiagens e cenários sempre foram elementos que somente se fizeram disponíveis no final do processo (às vezes dias antes da apresentação). Por isso, como tínhamos os meios de pesquisar e elaborar a indumentária, decidimos que nos daríamos esse presente inédito. Foi decidido que cada indivíduo do grupo se responsabilizaria em coordenar uma parte da indumentária. Porém, a ideia de processo colaborativo se manteria: a responsabilidade que cada pessoa teria se limitaria a coordenar seu determinado setor. Duda Rhoden coordenaria a pesquisa de figurino; Henrique Strieder a de iluminação; Lara Vitoria a de maquiagem; e Juliano Félix a de cenário e objetos cênicos. Eu e a Marina Greve nos encarregaríamos da produção do espetáculo.

Fiquei bastante contente pela quantidade de ideias que tivemos para a indumentária. Nossa equipe se apropriara da pesquisa que tinha desenvolvido até então e usou-a em diferentes ideias, linguagens estéticas objetivas que frisavam possíveis discursos éticos: recriação de espetáculos elizabethanos com tecnologias contemporâneas, em um possível Renascimento do Renascimento (que trazia a discussão da influência de dramaturgos como Shakespeare e Marlowe no texto, além da cultura dramática das eras elizabethana e jacobina); a ideia de cobrir o palco com lama, que reforçava a noção de decadência e imundície humana (retomando as ideias de fim do mundo que traziam as obras visuais que selecionamos no início do processo, especialmente com *Guernica* de Pablo Picasso (1937) e a obra de Zdzisław Beksiński; e a ideia de nos aprofundarmos nos movimentos de contracultura,

retomando o vídeo que elaborei com *Anarchy in the U.K.*, do Sex Pistols. Mesmo que essas ideias não tenham se concretizado, visto que nunca chegamos a ter um ensaio presencial, e o produto final não apresentou imagens além da arte de divulgação, não pude evitar em sentir uma sensação de realização com essas ideias. Isso não se deu apenas pelo fato de que um dos objetivos que coloquei no meu projeto de estágio estava se concretizando, que era minha vontade de fazer o texto servir à montagem, e não tê-lo como um elemento que limita e restringe as ideias, mas por ter todas aquelas pessoas se divertindo com o material e criando comigo, efetivamente. Para expressar minha alegria e alívio ao ter entendido isso, uso de uma frase que escrevi no dia 12 de agosto de 2020, enquanto fazia uma das minhas religiosas anotações pós-reuniões: “Estou contente por estarmos juntos no mesmo barco, enfrentando juntos a mesma onda.”

2.8 ENTENDENDO DÁRIOO

No dia 24 de agosto de 2020, entendi o Dário. Tinha recommçado a trabalhar em cima do texto em meados de agosto, por dois motivos: o primeiro foi lapidar as personagens e suas intenções, prática estimulada pelos meus estudos em escrita dramática; o segundo foi o lançamento do 1º Prêmio Machado DarkSide, prêmio literário promovido pela DarkSide Books, editora brasileira fundada em 2012 no Rio de Janeiro, notória pelo seu trabalho com obras de horror e fantasia. O concurso tinha como objetivo promover novos nomes da literatura nacional durante a quarentena, e dispunha de cinco categorias. Eu planejava inscrever o texto dramático de *Dia de Ira* na categoria “Outras Narrativas”, que acolhia projetos em “audiovisual, podcasts, poesia, prosa, teatro, música, roteiros, exposições virtuais, reportagens, ensaios, jogos e outras ideias inéditas que sua mente for capaz de conjurar. Tudo cabe aqui.” (DARKSIDE BOOKS, 2020). Suponho que seja desnecessário dizer que não venci. Contudo, o prêmio, que encerraria suas inscrições no dia 29 de setembro de 2020, proporcionou-me uma data final para a conclusão definitiva do texto, e isso seria, evidentemente, benéfico ao elenco, incluindo a mim mesmo, pois teríamos uma base íngreme para nos apoiarmos no estudo das personagens e do texto. Esse novo processo de reescrita se revelou mais extenso que os anteriores. O motivo disso foi a utilização de uma perspectiva diferenciada no processo de escrita dramática (uma que eu nunca havia utilizado, pelo

menos). Lembro-me de assistir uma palestra *online* sobre escrita criativa disponibilizada pela livraria *Politics and Prose* em parceria com a *The George Washington University*, com o autor norte-americano Stephen King, uma referência em ficção de horror e fantasia que eu carregava desde minha adolescência, e ser pego de surpresa por um comentário feito pelo mesmo. Ele falava sobre o processo de escrita do romance *O Iluminado* (1977), explicando sobre como imaginava um desfecho específico para sua história quando começou a escrevê-la, e surpreendeu-se ao perceber que as personagens o guiaram para outro fim. Observando essa experiência, ele aconselhou: “eu penso que você tem que seguir as personagens, você tem que seguir a história onde ela indica, e a última coisa que eu quero fazer é arruinar um livro com trama. Eu estou muito mais interessado em personagem e situação.” (KING, 2015, tradução própria). Essas palavras me atingiram como um soco de um atleta de MMA. Até esse ponto, eu sentia que faltava algo nas minhas personagens, em geral, e também cria que o desfecho que eu havia escrito para a história não estava funcionando. Era como se tivesse uma força interna no texto repelindo aquele final, dizendo-me que eu estava fazendo a escolha errada. Mal sabia eu que eram as personagens. No desfecho em questão, Davi induzia Dário a lhe matar, e Dário não tomava uma escolha, permanecendo, até o fim, atormentando por sua dúvida. Agora, refletindo com um pouco mais de experiência em minha bagagem, eu entendo que o final que escolhi à história traía a natureza dessas personagens. Davi, conforme apresentado no início do texto, não queria morrer; Dário estava em uma jornada de vingança; e seus objetivos não mudavam no decorrer do texto. O problema era que eu havia construído todo aspecto da história (ocasionado pelo meu constante medo de quebrar as normas desse mundo novo), tramando os acontecimentos e cimentando-os como um engenheiro, e isso impedia com que a história crescesse naturalmente, desenvolvesse-se conforme era da sua natureza. Naquele momento, eu percebi que eu deveria abandonar o engenheiro que tudo planeja e constrói, e convidar em mim mesmo o botânico que planta e deixa brotar. Por isso, decidi que reescreveria o texto da seguinte forma: escreveria guiando-me pelo ponto de vista de uma determinada personagem, e me deixaria ser conduzido por sua própria vontade (importante frisar que isso só pôde ter sido atingido porque eu compreendia a intenção de cada personagem na história). Então, foi isso o que eu fiz. Seis vezes. Uma para cada personagem. As forças de vontade de cada personagem guiaram suas ações e as consequências, e o acirramento delas com as outras personagens permitiu conflitos mais

potentes. No fim, não fui eu quem decidiu o final dessa história, mas Dário, Lázaro, Sibila, Davi, Azazel e Natanael. E embora eu lamente o tom trágico e pessimista que o marcou, senti-me feliz, pois percebi que consegui dar aquilo que faltava para minhas personagens: espaço para crescer.

Logo, entendi Dário. Entendi sua intenção em cada cena, e na peça, em geral. Entendi seus conflitos, sua natureza e seu propósito. Entendi-o no papel, com a caneta na mão. Suponho que seja um dos benefícios de ser um dramaturgo-ator, ou um ator-dramaturgo: o trabalho de um poupa o trabalho do outro. Se bem que não sinto que posso ser um, ou outro. Sou os dois, e sou um. É o que tenho para oferecer.

2.9 ENCONTRANDO DÁRIO

Eu havia entendido Dário, agora faltava encontrá-lo em mim mesmo. No início de setembro de 2020, nosso diretor fez a seguinte provocação: como nossas personagens enfrentavam o cotidiano, pensando nos dias que precediam os eventos da narrativa? A resposta seria compartilhada com o grupo através de uma pequena cena que deveríamos executar ao vivo. Não usaríamos texto.

Escolhi fazer minha cena na cozinha. De todas as peças de casas, essa era a que eu mais associava Dário. Entendi-o como um hedonista que, embora exercesse excessos com álcool e festa, preocupava-se com calorias e com a qualidade daquilo que comia. Logo, imaginei-o um bom cozinheiro, que era hostil à *fast-foods* e açúcar. Além disso, pensei-o como um *sommelier* arrogante, do tipo que repreenderia uma pessoa por sua escolha de vinho. Imaginei-o culto e instruído. Imaginei que tivesse passado por uma criação conservadora e católica que repreendeu internamente, e isso acabou fomentando sua paixão pelo subversivo (mas não sem se arrepender posteriormente). Por isso, comecei minha cena bebendo vinho e lendo um livro. Fiquei em cima do balcão ao lado da pia, com o intuito de demonstrar o lado anárquico da personagem (anarquia, aliás, que se mantinha em um conflito eterno com a obediência). Após um tempo, desci do balcão, virei o vinho e pus-me a preparar uma refeição. Especificamente, picar uma cebola. Imaginando que a cena poderia ocorrer logo após (*spoiler!*) a morte de Sibila, pensei que seria interessante brincar um pouco com a faca, cortar

a cebola com certa violência. Uma situação que não previ mudou a cena (como sempre). Metade da cebola escapou da minha mão enquanto eu a cortava, e caiu dentro da pia. A frustração aumentou minha raiva, e eu decidi usar dela para dar mais intensidade à cena: passei a bater a faca em cima da cebola e da tábua de cortar, em um frenesi. Depois, peguei uma panela do armário, joguei os restos de cebola dentro dela e coloquei-a no fogo (sem óleo). Sentindo a raiva se esvaziar de mim, passei a encarar as cebolas dentro da panela enquanto elas queimavam, como em um transe.

Depois, quando todas as cenas foram apresentadas, passamos a opiná-las. É lógico que as únicas coisas que não planejei foram as que meus colegas mais gostaram na cena. A cada dia percebo mais o quanto esse lugar de inocência e desconhecido é poderoso na atuação. Ainda assim, meus colegas me disseram que estavam gostando do caminho que eu estava traçando com minha personagem, dessa raiva que insurge e apaga-se em instantes. Acho que descobri em meu corpo algo sobre a ira. Para definir com maior precisão os acontecimentos da cena e suas respectivas significâncias, fiz uma lista enumerando-as após o exercício:

| | |
|------------------|-----------------------|
| Ler | Distrair |
| Beber vinho | Fugir |
| Pegar cebola | Desejar |
| Cortar | Matar |
| Morder | Dominar |
| Assistir queimar | Contemplar a desgraça |

No dia 30 de setembro de 2020, fizemos uma gravação do texto finalizado, em formato de audiodrama. Ao encerrarmos, percebi que o grupo estava cada vez mais à vontade para explorar e brincar com o texto. Eu também, inclusive. Algo que eu nunca havia sentido antes ocorreu durante essa leitura, em particular. Na última cena, senti um impulso, uma necessidade de me levantar e de me movimentar, o que me pareceu bastante lógico, considerando que aquela era a cena mais física do texto. Imagino que, além da muitas vezes agonizante falta de prática desse período, tive essa reação por conta da energia que percorreu pelo meu corpo enquanto eu emergia na história. Essa reação espontânea do meu corpo

resultou em uma descoberta interessante: percebi que eu só poderia atingir o estado necessário para dar veracidade vocal a essa cena se eu estivesse agitado, fora do meu lugar comum.

Na reunião da semana subsequente, retornamos ao exercício do cotidiano das personagens. Nessa retomada, trabalharíamos com as mesmas ações executadas na apresentação anterior, mas com um elemento novo: o texto. Cada integrante se apropriaria de um fragmento de texto da sua personagem (preferencialmente um monólogo) e o incorporaria na cena. Considerando que os elementos apresentados anteriormente dialogavam com as reminiscências de Dário quanto aos eventos que ocorreram, escolhi o primeiro monólogo, pois ele fazia o mesmo. Não me senti satisfeito com o resultado. Quando assisti à gravação, vi-me desconcentrado, impreciso. Não consegui encontrar o tom da personagem que, em meu imaginário, era baixo e preciso, e acabei por usar minha voz natural, só que em um tom acima. Suponho que minha falta de concentração tenha ocorrido pela rapidez com que gravei o vídeo. Levando em conta que na cena eu estaria na cozinha, gritando, e de que eu precisaria de silêncio para fazê-lo, aguardei uma oportunidade em que todos saíssem de casa (uma oportunidade rara, considerando que estávamos em quarentena), para gravar. Tive por volta de trinta minutos até que voltassem. Assim, gravei com rapidez, e por consequência, fui disperso. Como a insegurança é uma companheira fiel de artistas, na época senti certa ansiedade por temer estar longe de “acertar a dose”. Temi que não a encontraria, de qualquer forma. Contudo, o tempo logo provaria infundados os meus temores.

2.10 CRIANDO PARA A LEI ALDIR BLANC

Uma oportunidade se abriria ao projeto na segunda semana de outubro de 2020. No dia 6 de outubro de 2020, a prefeitura municipal de Canoas publicou o edital nº 235/2020, que selecionaria propostas de projetos artístico-culturais e financiaria seus desenvolvimentos. Os recursos desse edital eram provenientes da Lei Federal nº 14.017/2020, popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc (denominada em homenagem ao letrista e compositor Aldir Blanc, que fora vitimizado em decorrência de complicações da COVID-19), que dispunha de ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante o estado de calamidade pública.

Considerando que nós não tínhamos recursos para nosso projeto (nem perspectiva de conseguirmos), fomos motivados pela possibilidade de que poderíamos, enfim, fazer um trabalho bonito que não necessitasse de inúmeras gambiarras e remunerações simbólicas aos trabalhadores e trabalhadoras envolvidas. Além disso, se fôssemos contemplados, essa grana seria bem-vinda em níveis pessoais: as apresentações em teatros haviam sido canceladas, mas nossos aluguéis não. Lara Vitoria, sendo moradora de Canoas, foi a proponente do projeto, e assumiu a posição de produtora por conta disso. Nós lemos o edital diversas vezes, reunimos a documentação necessária e escrevemos o projeto em questão de dias. Foi decidido pelo grupo que o formato com que trabalharíamos seria o audiodrama. Para essa decisão, foram consideradas as experimentações que fizemos com o formato; nosso constante trabalho em cima da palavra; a adequação do texto à experiência sonora (explicada anteriormente); e a data final da execução das propostas segundo o edital: dia 31 de dezembro de 2020. A ideia de se fazer um projeto audiovisual foi discutida (afinal, também exploramos possibilidades visuais), porém, pensamos que mesmo se fôssemos contemplados e tivéssemos um orçamento razoável para uma produção em audiovisual, não poderíamos fazer um filme em dois meses. Não um com boa qualidade, pelo menos.

Imediatamente após os procedimentos de inscrição no edital, começamos a ensaiar. No dia 21 de outubro de 2020, fizemos uma nova gravação integral do texto, e essa fora a melhor leitura que tínhamos feito até aquele momento. Era como se a participação no processo de seleção do edital tivesse feito com que tudo ficasse real, e essa energia contagiou-nos como uma espécie de descarga elétrica. Esse foi um daqueles bons dias em que o universo parece conspirar ao seu favor, e absolutamente tudo funciona: os desenhos vocais estavam excelentes; as emoções precisas estavam sendo atingidas; os entrosamentos estavam funcionando; e estávamos improvisando (um sinal de segurança, presumo). Até a internet colaborou. Pessoalmente, consegui atingir aquele tom de voz desejado, um mais cru, grave e estudado. As palavras do texto, para mim, já não eram estranhas, elas cabiam na minha boca e sequer eram muito pensadas: desprendiam-se de mim organicamente. Suspeito que o corpo tenha sido outro elemento contribuiu para essa facilidade. Na maior parte das leituras que fizemos, eu utilizava um fone de ouvido conectado ao meu notebook, e isso limitava a minha movimentação e retinha a minha energia. Daquela vez, desconectei meus fones de ouvidos, e senti-me como se me libertasse de correntes. Coloquei meu notebook em uma cadeira, numa

das extremidades do quarto, e circulei-o livremente. Isso me abriu um leque de possibilidades, onde pude brincar com diferentes distâncias e volumes de voz e perceber os efeitos que elas causavam na gravação. Além disso, um efeito ainda mais importante ocorreu em mim: eu me diverti. Eu genuinamente me diverti. Eu já não me sentia o discente da universidade em um trabalho de estágio, mas um garoto brincando com seus colegas. E ali estava um tesouro.

A potência de brincadeira que atingi no decorrer daquela gravação me fez pensar na palavra que define peça teatral em inglês: *play*. É curioso como o verbo “*to play*” pode ser usado tanto para “encenar” quanto para “brincar”. Observando a etimologia do verbo “*to play*”, percebi que sua conotação pouco mudou, permanecendo quase que intocada pelo tempo. Segundo o *Online Etymology Dictionary*, a palavra *play* é derivada de *pleien*, do inglês médio (brincar; divertir-se; fazer amor; atuar; gesticular; apresentar; trabalhar); e de *plegan*, ou *plegian*, do inglês antigo, que pode expressar “mover-se levemente e rapidamente; ocupar-se; exercitar-se; brincar; engajar-se em brincadeira de criança; zombar”. Refletindo sobre esses conceitos, percebo que a maioria deles enraíza em mim a ideia do quão o ofício de atuação está entrelaçado em ser infantil. Não me refiro, por óbvio, em ser egoísta e birrento (embora suspeite que alguns atores que conheço tenham se equivocado na interpretação desse conceito em algum ponto de suas vidas), mas no sentido de ser sincero, criativo, inocente e lúdico. Esses momentos de diversão são preciosos porque é neles em que atores e atrizes atingem seu maior objetivo: o jogo; aquele lugar de presença integral, de confiança, de entrega, de atenção. De brincadeira. Acredito que essa ideia pode ser corroborada por uma fala do ator britânico Mark Rylance, que foi diretor artístico do *Shakespeare’s Globe* entre 1995 e 2005. Em 2017, durante uma palestra na *University of Brunel*, Rylance fora questionado sobre como e o porquê começou a atuar. O ator respondeu: “eu atuava com meus amigos para nosso próprio divertimento, sem plateia, e há uma certa parte de mim que ainda se sente traído pelo fato de que agora eu atue para pessoas e na frente de pessoas. Há uma certa parte infantil minha que não entende isso.” (RYLANCE, 2017, tradução própria).

Entretanto, não é incomum que atores se cansem de seu ofício, e isso pode ser ocasionado pela perda de sua capacidade de serem infantis. Um exemplo desse efeito, possivelmente, foi Laurence Olivier que, em entrevista ao *The Dick Cavett Show* em 1973, admitiu ter se cansado de atuar em certo período de sua vida. Quando explicou esse efeito, disse: “há vezes em que penso que [atuar] não é exatamente uma ocupação para um adulto.

(...) você se encontra fazendo coisas muito bobas, às vezes, tentando ser eficiente. E então você se percebe, e você pensa ‘isso é meio infantil’.” (OLIVIER, 1973, tradução própria). Pensando nas declarações anteriores, em fusão com minha própria experiência, tenho o entendimento de que o aprofundamento da pesquisa em atuação, o pensamento técnico e o simples amadurecimento (embora necessários) muitas vezes acabam por engessar as qualidades infantis de um ator. Por isso, sinto que buscar recuperá-las deve ser uma atividade incessante do trabalho de atores e atrizes.

2.11 CRIANDO UM AUDIODRAMA – PARTE 2

Durante a primeira semana de novembro, descobrimos que havíamos sido contemplados pelo edital nº 235/2020. Dada essa feliz oportunidade, decidimos que, para termos mais tempo de preparo, passaríamos a ensaiar em todas as sextas-feiras. Dessa forma, manteríamos duas reuniões durante a semana, porém, nas quartas-feiras, além do ensaio, discutiríamos questões técnicas quanto à montagem do audiodrama e às etapas do edital.

Nas discussões técnicas, debatíamos as escolhas de colaboradores, datas, materiais, e local de gravação, por exemplo. Como produtor, era meu trabalho providenciar tudo aquilo que precisaríamos para a produção do audiodrama, porém, por conta da extraordinariedade dos tempos, isso não se limitava ao que era comum a um produtor (como providenciar o material de gravação; contatar um músico para compor uma trilha sonora original; contatar um artista visual para fazer uma arte do audiodrama; providenciar a divulgação), mas proporcionar um ambiente de gravação salubre para que ninguém fosse infectado pelo coronavírus. Juntos, traçamos nossas possibilidades e estratégias.

Nos ensaios, em um primeiro momento, continuamos a explorar a voz e a palavra. Pensando na gravação, praticamos exercícios que nos auxiliariam a exprimir todas as emoções e nuances de nossas personagens utilizando somente a voz. Desses, a principal prática foi uma em que aumentávamos todas as intenções vocais em todas as frases, e a partir disso, íamos reduzindo-as, e acabávamos em um estado naturalista, mas de grande consciência vocal. Em um segundo momento, a partir de duas semanas antes da gravação, limitamo-nos à repetição, e passamos o texto de novo, e de novo, e de novo...

Considero importante mencionar que no início do mês de novembro, assim que soubemos da nossa aprovação no edital, fiz um exercício por conta própria. Durante uma noite, eu comecei a pensar sobre o Dário. Estava me fazendo perguntas sobre minha personagem que eu, como ator, considero importantes: como ele acorda, no que ele trabalha, o que ele come, o que ele veste... E, normalmente, eu mantenho as respostas para mim mesmo, afinal, tais informações não são importantes para o espectador. Porém, dessa vez, senti vontade de escrevê-las. Desconheço o que me motivou a fazer isso, se foi para organizar meus pensamentos, se foi em nome da documentação, ou se foi por alguma ansiedade que havia em mim por conta da gravação. Não obstante, ei-las aqui:

Não tem emprego. Bon vivant. Hedonismo. Sustentado pelos pais. Mora em apartamento. Não limpa ou arruma. Contrata uma pessoa para limpar, mas nunca está no apartamento quando ela está. Geladeira sempre cheia, louça sempre lavada. Não frequenta missa. Acorda à tarde. Dorme de manhã. Bebe muito vinho. Especialmente no fim do mundo, onde não há água potável. Entre 25 e 30 anos. Culto e estudado. Pai dono de corretora de imóveis (emprego que dá dinheiro, mas pouco intelectual). Intelectual por aversão ao pai. Mãe dona de casa. Mimado. Primogênito. Mora em um condomínio de apartamentos em um bairro classe média-alta. Se fosse em Porto Alegre, seria o Moinhos de Vento. Frequenta os bairros boêmios. Já transou com mulheres, homens e travestis. Nunca deu o cu. Gosta de foda selvagem. Sabe dirigir. Já teve uma boa ideia para um App, mas nunca a pôs em prática. Já tentou entrar para a política, mas não suporta o número de compromissos. Leu a Bíblia uma vez, quando criança. Ouve Richard Wagner. Ouve Sex Pistols. Já leu Mein Kampf. Só entra na igreja para se confessar. Se fosse para o inferno, iria para o círculo da violência. Usa cocaína recreativamente. Usa álcool todo dia. Já ganhou resistência à vinho. Já matou pelo menos uma pessoa: atropelada, quando bêbado e cheirado, em uma estrada escura e vazia de madrugada. Pai cuidou de tudo. Tem um robô aspirador. Vota no Partido Novo. Malha (em casa). Fez terapia quando criança. Ama a mãe. Odeia o pai. Se vê responsável pela única irmã. É vaidoso. É quieto. Raiva explosiva. Guarda mágoa e rancor. É ariano, com ascendente em capricórnio e lua em escorpião. Não fuma. Usa anel. Não tem piercing. Não tem tatuagem. Não gosta de doce. Não gosta de fast-food. Sabe cozinhar. Fala português, francês e inglês. Gostava de aulas de história, literatura e matemática. É crismado, catequisado e tem primeira comunhão. Odiou fazer todos. Nunca teve um relacionamento

fixo. Já se apaixonou. Nunca amou. Usa couro. Usa lã. Formado em Direito por uma universidade privada. Usa roupas com listras preto e branco. Cor favorita: preto. Comida favorita: japonesa. Já foi na Europa. Gosto mais da Alemanha. Lia H. P. Lovecraft na adolescência. Gosta de filmes mudos, especialmente expressionismo alemão. Gosta de Quentin Tarantino. Politicamente, é mais Churchill que Hitler. Narcisista. Aplica máscaras de rejuvenescimento facial.

No dia 26 de novembro de 2020, gravamos o audiodrama. A gravação ocorreu na casa da Lara Vitoria, em Canoas. Essa locação foi escolhida por ser um espaço amplo e arejado, onde um estúdio improvisado poderia ser montado e um distanciamento considerável poderia ser mantido entre as pessoas. O elenco, residente da região metropolitana de Porto Alegre em sua totalidade, deslocou-se até o local de gravação através de *apps* de transporte. Além das seis pessoas que compunham nosso grupo, o músico poejo, contratado para gravar, editar e compor a trilha sonora, fez-se presente, pois conduziria a parte técnica da gravação, montando os equipamentos que alugamos e acompanhando a captação de áudio. Às oito horas da manhã começamos a montagem dos equipamentos e os aquecimentos do elenco. Importante salientar que, durante o decorrer desse dia, mantemos certa distância uns dos outros, todos e todas utilizaram máscaras de proteção respiratória (retirando-as somente à frente do microfone) e higienizávamo-nos com álcool 70% com constância, assim como os materiais. O audiodrama foi gravado cena por cena, pois dessa forma, pudemos nos revezar no local de gravação e controlar o número de pessoas para o mínimo possível. Os microfones foram dispostos em oposição, afastados uns dos outros, o que nos permitiu maior segurança para gravar, sem comprometer a relação de jogo entre os atores e as atrizes. Além disso, como usamos microfones com captação concentrada, houve a possibilidade de abrir portas e janelas para que o ambiente fosse ventilado.

Eu estava tão feliz em ver meus e minhas colegas, em estar no mesmo ambiente que eles e elas, brincando, enxergando-os(as) em 3D, que teve uma parte minha que resistiu ir até o mundo sombrio e odioso de *Dia de Ira*. Entretanto, assegurei essa parte minha de que a brincadeira poderia continuar durante a gravação, e então, não encontrei qualquer outra resistência. Foi um reencontro bastante emotivo – não com lágrimas e corações pesados – mas com alegria e prazer. E embora as emoções que representávamos não fossem tão positivas quanto as que sentíamos, tive a impressão de que elas, aliadas ao jogo cênico, fizeram-nos ir

além. Houve uma potência criadora a mais ali, naquela gravação, uma que ainda não me sinto capaz de descrever.

Não consigo me lembrar de qualquer dificuldade no momento da gravação. Tudo foi muito fácil. Às vezes um cachorro latia, ou o som de alguma construção no bairro ecoava, fazendo-nos ter de repetir algum trecho da cena, mas fora essas pequenas obstruções, tudo se desenrolou com tranquilidade. Minha atuação fluiu com naturalidade, consegui desenhar as frases da forma como havia as treinado, a contracenação exprimiu uma potência preciosa, e estávamos prontos para brincar com tudo aquilo. Como tínhamos apenas um dia para finalizar as gravações, não tivemos a oportunidade de repetir as cenas muitas vezes. Ouvindo-as durante o processo de pós-produção, consegui captar pequenos momentos que gostaria de ter regravado. Não seriam mudanças significativas, como intenção de personagem ou tom geral (para isso eu tinha me preparado bem), mas lugares onde eu gostaria de ter articulado mais, ou me entregado com maior profundidade. Contudo, logo me conformei, pois entendi que essa sensação de desconforto pós-gravação era natural para artistas em geral (isso, é lógico, não irá me fazer desistir da tão almejada perfeição).

2.12 CRIANDO UMA PÓS-PRODUÇÃO E LANÇAMENTO(S)

Logo após a finalização das gravações, colocamo-nos a trabalhar na pós-produção do audiodrama. O Henrique Strieder e o poejo trabalhariam em cima do material que produzimos, editando-o, mixando-o e criando a trilha sonora original. Com o auxílio de Lara Vitoria, eu produziria o orçamento final, distribuiria os pagamentos e contrataria a artista visual, Andressa Ahlert. Bruna Idalgo, estudante de Publicidade pela Unisinos e prima de Lara, ofereceu-se para mediar o diálogo com a artista visual para atribuir experiência em sua área, oferta que nós aceitamos. Uma série de cortes primários do audiodrama foram produzidos durante sua edição. Todo o grupo acompanhou esses cortes, ouvindo-os e sugerindo modificações.

A versão final do audiodrama ficou pronta no dia 20 de dezembro de 2020. A esse ponto, já havíamos começado a divulgá-lo em nossas redes sociais. No dia 24 de dezembro de

2020, na véspera de Natal, lançamos *Dia de Ira* – Audiodrama pela primeira vez, em três redes sociais diferentes: *YouTube*, *Spotify* e *Instagram*.

Meses depois, nos dias 15, 16 e 17 de março de 2021, considerando a possibilidade que a comissão organizadora concedeu aos(às) estagiários(as), usamos do mesmo trabalho, sem alterá-lo, para fazer três sessões na Mostra DAD 2020 através do *YouTube*. Essas sessões, além de permitirem ao público uma nova experiência do projeto, uma mais semelhante à teatral, onde o espectador deve se programar e, conseqüentemente, antecipar a apresentação, marcaram *Dia de Ira* – Audiodrama como meu estágio de atuação no curso de Teatro – bacharelado, ênfase em Interpretação Teatral, pela UFRGS.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ouvi o audiodrama pronto pela primeira vez uma semana após seu lançamento. Minha intenção era poder o experimentar com certo distanciamento, permitir-me pensar no que ele era, e não no que ele poderia ser. Dessa vez, eu seria um espectador. E após atingir a marca de 49:51, encerrando-o, fiquei orgulhoso. Sinto que todos e todas nós nos sentimos orgulhosos de ter participado desse projeto, em certo ponto.

Infelizmente, por conta da impossibilidade de apresentarmos em um teatro, não tivemos a oportunidade de receber muitos *feedbacks*, além dos singelos e vagos “parabéns!” nas sessões de comentários. Não pudemos encerrar o ritual teatral *dadiano* de tomar um chope com fritas no Tropical Lanches, ou no Cavanhas, enquanto debatíamos sobre o que tínhamos apresentado ou testemunhado. Contudo, os poucos comentários que recebemos me fizeram bastante alegre. Houve elogios ao formato que utilizamos; com nossa atenção ao trabalho com a palavra; com o cuidado com os detalhes. Algumas pessoas relataram que estavam tão imersas na história que se surpreenderam pelo fato de não estar chovendo após a finalização da obra; ou que seus corações dispararam e suas respirações pesaram com o decorrer da trama. Outras disseram que haviam ouvido o audiodrama duas, três, quatro vezes! Ninguém nos disse ter achado a experiência maçante ou arrastada em determinado momento (uma preocupação que mantive com constância enquanto escrevia o texto, dado o cunho filosófico da obra). Meu irmão gêmeo, Carlos Eduardo, um dos primeiros a ouvir o audiodrama, disse-me após ter terminado de escutá-lo: “Uma obra dessas só poderia ter saído da mente perturbada do Joãozinho.” Conhecendo-o bem, tomei o *feedback* como o melhor elogio que poderia ter recebido dele. Bisbilhotando imoralmente, vi que meu irmão mais velho, Mateus, uma das pessoas mais inteligentes que conheço, escreveu a palavra “sublime” ao indicar o audiodrama a amigos. Se ele escreveu isso meramente pelo senso de apoio fraterno, nunca saberei. Minha mãe disse-me que tinha gostado muito, e que estava orgulhosa – contudo, seu *feedback* é suspeito, pois ela diz-me isso para tudo que faço.

Fiquei feliz ao ver as pessoas teorizando sobre o mundo criado e os eventos da história. Eu sempre quis isso. Queria que meu trabalho não fosse apenas uma distração, mas uma obra reflexiva, que ficasse com o espectador depois que ele retirasse seus fones de

ouvido. Entretanto, nem todas as questões que permaneceram no espectador foram filosóficas. Percebi que muitas pessoas pensaram com divergência na figura do padre, que aparece na primeira cena. Na rubrica do texto, escrevi que Dário está falando com os restos mortais de um padre, porém, como isso fica subtendido, tanto no monólogo de Dário quanto quando Lázaro fala que Dário estava conversando com “o que costumava ser um padre”, muitas teorias surgiram nos espectadores. Alguns disseram que Lázaro era o padre, outros pensaram que Dário falava consigo mesmo. Eu veria essa discrepância como um possível erro de adaptação, porém, como essas diferentes percepções não afetam o desenvolver na história, penso nelas como diferentes interpretações da obra, simplesmente. Como eu sempre digo, “o público é sempre o segundo dramaturgo.”

Quanto à participação do *Dia de Ira* – Audiodrama na Mostra DAD 2020, houve uma discussão prolongada dentro do grupo se deveríamos criar algo de novo para a mostra. Era a vontade unânime do grupo seguir com o projeto, explorar novas possibilidades, aprofundar o conhecimento dessas personagens, e por isso, sugerimos diversas ideias. A mais aceita pelo grupo foi a ideia de criarmos longos vídeos que complementaríamos o audiodrama, que o transformaria em uma experiência audiovisual, mas mantendo o foco principal no áudio. Funcionaria como um longo clipe de música, onde um conjunto imagético e fílmico serviria ao som. Para isso, investiríamos na produção: faríamos os figurinos que tínhamos pensando durante o processo, nos maquiariamos, alugariamos material de gravação audiovisual, iríamos até locações... Porém, vendo todo o investimento que teríamos de fazer, e todo trabalho que teríamos de desenvolver em apenas dois meses, sugeri: “Por que não usamos o audiodrama para a Mostra DAD, visto que há essa possibilidade, e depois fazemos um filme, então?”. Por isso, é o meu prazer inenarrável anunciar que o longa-metragem *Dia de Ira* está em pré-produção.

No dia 24 de dezembro de 2020, após o primeiro lançamento do audiodrama, às 19h, eu e o Henrique Strieder trocamos mensagens, via *WhatsApp*: “Fizemos um lindo trabalho”, disse ele. Eu o respondi com “fizemos mesmo, meu amigo.” Eu o agradei, ele me agradeceu, e foi isso. Sei que minha persistência com essas notas autocongratatórias tem um potencial narcisista, porém, seguirei, pedindo indulgência. Embora todo o processo tenha sido fácil e tranquilo para nosso grupo, sei que, individualmente, as coisas foram mais complicadas. Falo pela minha experiência, mas sei que isso procede com meus e minhas colegas. Foi

complicado fazer esse trabalho, ante todas as adversidades. Complicado, mas não difícil. Difícil é perder um ente querido; ou trabalhar na linha de frente contra a pandemia; ou testemunhar esses tempos. Ter a oportunidade de se expressar através da arte é sempre um presente. Mas muitas vezes eu fiquei tão para baixo que resisti comparecer aos encontros, pois era complicado para mim encontrar ânimo, ou sentido. De novo, sei que isso também é verdade para o restante do elenco. Por algumas vezes eu perdi a esperança. Esperança no projeto, esperança no teatro, esperança na humanidade. E por muitas vezes, quando eu estava prestes a cair, havia uma Lara Vitoria ao meu lado, ou um Henrique Strieder. Essas pessoas podem não se dar conta (elas provavelmente não o sabem), mas eu não teria conseguido sem elas. Teria desistido. Meu texto ficaria na gaveta, teria postergado meu estágio e minha graduação para um futuro incerto. E por eles e elas, eu sou grato. Eu posso apenas desejar que essas pessoas sintam que eu estive lá para eles e elas, também. Juntos, nós ajudamos a liderar as descobertas de possibilidades e saídas para artistas da cena, como é o papel de acadêmicos. O companheirismo que essas pessoas me proporcionaram, o senso de unidade, de comunidade, é o motivo pela qual eu comecei a fazer teatro. Suspeito que seja o motivo pelo qual o teatro existe.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AN EVENING with Sir Mark Rylance: Tales of Shakespeare, stage and screen. Londres, Universidade de Bristol, 2017. 1 vídeo (104 min). Publicado pelo canal Brunel University London. Disponível em:

<[youtube.com/watch?v=IrZH9WmpOrw&ab_channel=BrunelUniversityLondon](https://www.youtube.com/watch?v=IrZH9WmpOrw&ab_channel=BrunelUniversityLondon)>. Acesso em 18 de abril de 2021.

A NOVIÇA Rebelde. Direção: Robert Wise. Produção: Argyle Enterprises, Inc. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1965. Computador (174 min).

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FAGUNDES, S. Patricia. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. **VI Reunião Científica da ABRACE**. Porto Alegre, 2011.

MILISAVLJEVIC, M. Entrevista: Maria Milisavljevic [Entrevista concedida a] Redação AGORA/crítica teatral. **AGORA/crítica teatral**. Porto Alegre, 23 de abril de 2018. Disponível em: <agoracriticatratral.com.br/posts/182/entrevista-maria-milisavljevic>. Acesso em 14 de março de 2021.

NEHA. Michelle Williams remembers Ben Kingsley after SAG Awards win. **The Siasat Daily**, 2020. Disponível em: <[siasat.com/michelle-williams-remembers-ben-kingsley-after-sag-awards-win-1799233/](https://www.siasat.com/michelle-williams-remembers-ben-kingsley-after-sag-awards-win-1799233/)>. Acesso em 22 de março de 2021.

PLAY. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <[etymonline.com/word/play](https://www.etymonline.com/word/play)>. Acesso em 19 de abril de 2021.

PLEIEN. **Middle English Compendium**. Disponível em: <quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED33654>. Acesso em 19 de abril de 2021.

PRÊMIO Machado Darkside. **Darkside Books**, 2020. Disponível em: <darksidebooks.com.br/premio-machado>. Acesso em 15 de abril de 2021.

REDE de Intrigas. Direção: Sidney Lumet. Produção: Metro-Goldwyn-Meyer Studios Inc. Estados Unidos: United Artists Corporation, 1976. Computador (121 min).

SHAKESPEARE Solos. Londres, The Guardian, 2016. 19 vídeos (47 min). Publicado pelo canal Guardian Culture. Disponível em: <youtube.com/playlist?list=PLIfYT-Za_x2JuweuLmpYfi1AXhUNKz32g>. Acesso em 04 de abril de 2021.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. In: Shakespeare – tragédias, vol. I. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.

SIR LAURENCE Olivier on the ‘Genius’ of Marlon Brando – The Dick Cavett Show. Nova York, ABC, 2020. Publicado pelo canal The Dick Cavett Show. Disponível em: <youtube.com/watch?v=BAyG5a2I-QI&ab_channel=TheDickCavettShow>. Acesso em 04 de abril de 2021.

SPRITZER, Mirna. A Peça Radiofônica como prática da palavra, da vocalidade e da escuta. **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2016.

STEPHEN King, His Books, and Their Origins at Lisner Auditorium. Washington D. C., Lisner Auditorium, 2015. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal Politics and Prose. Disponível em: <youtube.com/watch?v=gNvw0BcO_FM&ab_channel=PoliticsandProse>. Acesso em 17 de abril de 2021.

TOMORROW, and tomorrow -- Ian McKellen analyzes Macbeth speech (1979). Londres, The South Bank Show Special, 2013. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Kris Joseph. Disponível em: <youtube.com/watch?v=zGbZCgHQ9m8&ab_channel=KrisJoseph>. Acesso em 04 de abril de 2021.

8.5 TEXTO DRAMÁTICO

DIA DE IRA

João Pedro da Cunha

PERSONAGENS:

DÁRIO

LÁZARO

SIBILA

DAVI

NATANAEL

AZAZEL

“... escondam-nos da face daquele que está assentado no trono e da ira do Cordeiro!

Pois chegou o grande dia da ira deles; e quem poderá suportar?”

– Apocalipse, capítulo VI, versículos XVI e XVII.

Cena I

É o fim do mundo. Após o Julgamento Final, todos os mortos foram salvos ou condenados. Contudo, aqueles que viviam foram deixados na Terra para concluírem seus destinos. Nesse mundo pós-apocalíptico, há uma catedral que sobreviveu todos os anos que viu, e dentro dela, há um jovem conversando com o esqueleto de um padre.

DÁRIO: Como eu começo? Perdoe-me padre, pois eu pequei. E eu conheço os meus pecados. Eles me apodreceram de dentro para fora, e eu os carrego como cicatrizes na alma. Eu menti e traí. Pais eu matei. Mães eu fodi. Vendi minha alma a demônios de gravatas e coroas. Fui egoísta, infiel, lavei minhas mãos em bacias de sangue e abandonei aqueles que me amavam. Mas você já sabe de tudo isso. Foi você quem me perdoou por esses erros. E agora você se foi, o que é ruim, porque não sobrou ninguém para me dar perdão, o que é muito ruim, pois faltou um último pecado: a obra-prima, a Última Ceia, a Nona Sinfonia... E agora eu não sei o que fazer. Não é trágico? O mundo acabou; Deus já não paira sobre nossas cabeças, e o que me paralisa é a dúvida. E eu gostaria de saná-la com algum filósofo orgulhoso, mas todos eles viraram enxofre na estratosfera. Tudo o que me sobrou foi o que sobrou de você. Há uma leve garoa de gritos de agonia dos que estão lá fora, o que tem se tornado cada vez mais comum a essa hora da noite. A diferença entre nós e eles é que eles sofrem lá fora e nós sofremos aqui dentro. Mas faz tempo que gritos de horror não importam. Importante aqui é a minha dúvida: matar ou não matar – eis a questão. Se é mais nobre para a mente quebrar um crânio com uma puta de uma marreta e sofrer as consequências desse ato, ou agir contra a própria natureza por um bem maior, esquecendo os crimes que outros cometem contra nós? Não me olhe assim padre, seu homem malvado. Você não pode me julgar, não com todo esse sangue nas mãos. Não com todas essas lágrimas nos pés.

Uma voz ecoa atrás.

LÁZARO: Quem está aí?

Dário, assustado, vira-se lentamente ao esqueleto do padre.

DÁRIO: Padre?

Um homem devastado sai das sombras carregando uma pá.

LÁZARO: Você não deveria estar aqui.

DÁRIO: Me parece que temos isso em comum.

LÁZARO: Você precisa ir embora. Agora.

DÁRIO: Com o inferno caindo lá fora? De jeito nenhum.

LÁZARO: O inferno está em todo lugar. Isso não deveria impedi-lo de seguir seu caminho.

DÁRIO: Eu não sei quem você é, ou quem você pensa que é, mas eu não pretendo ir a lugar nenhum, senhor, não antes de eu conseguir algumas respostas.

LÁZARO: Respostas do que?

DÁRIO: Não é problema seu.

LÁZARO: Não, não é problema meu. Mas você é. Então me pergunte a sua pergunta, que eu a responderei. E depois, vá embora.

DÁRIO: Não quero desrespeitá-lo, mas não acho que você possa.

LÁZARO: Eu vivo há muitos anos. Sei de coisas que homens comuns se limitariam a sonhar. Além do mais, que escolha você tem?

DÁRIO: É sobre morte, senhor.

Um sorriso se abre sobre os lábios rachados de Lázaro.

LÁZARO: Hoje é seu dia de sorte. Eu sou... Aquele que conhece a morte.

DÁRIO: Mas você está vivo.

LÁZARO: E você teve a ajuda de quem para chegar nessa brilhante conclusão?

DÁRIO: O que você está fazendo com essa pá?

Lázaro tenta esconder a pá atrás de si mesmo.

LÁZARO: Que pá?

DÁRIO: Aquela ali.

LÁZARO: Ah! Essa pá... Nada.

DÁRIO: Nada? Você está levando uma pá para um passeio?

LÁZARO: Eu estava plantando. Uma árvore.

DÁRIO: Plantando uma árvore? Na igreja?

LÁZARO: É lógico que não estava plantando na igreja. Estava plantando ali fora. Há um ar melancólico ali fora, achei que uma árvore animaria um pouco a vista. Essas coisas de arborização, harmonizar o ambiente, sabe?

DÁRIO: Eu não quero ser mal-educado, mas é um cemitério! Ele foi feito para ser melancólico. E além do mais, como é que uma árvore sobreviveria ali fora? Eu não sei se você percebeu, mas está chovendo ácido!

LÁZARO: É. Eu não pensei nessa parte.

DÁRIO: Você “não pensou nessa parte” antes de trazer uma pá e uma árvore para um cemitério?

LÁZARO: O que vale é a intenção. Cruzes.

Lázaro percebe uma cruz e faz o sinal da cruz, em respeito.

LÁZARO: Mas o que você quer saber sobre a morte?

DÁRIO: Tudo. O quanto disso você sabe?

LÁZARO: Tudo.

DÁRIO: Mas você está vivo.

LÁZARO: E ainda assim, eu entendo a morte como nenhum homem a entendeu. A conheço melhor que o grande Júlio César, que não a viu em seu caminho; mais do que o demônio Rasputin, que a resistiu com teimosia; mais do que o tolo Nicolas Flamel, que em vão tentou enganá-la.

DÁRIO: Nesse caso, ofereço meu perdão por ter precipitado meu julgamento.

LÁZARO: Esse é um erro comum a todos os homens.

DÁRIO: Oferecer perdão?

LÁZARO: Precipitar seu julgamento. Não me pergunte sobre o perdão, pois não falo em nome dele. Falo em nome da morte, e da morte apenas.

DÁRIO: Então fale!... Por favor.

LÁZARO: A forma mais fácil de conhecer a morte é morrendo. Quer ajuda?

DÁRIO: Agradeço a oferta, mas a morte que me interessa não é a minha própria.

LÁZARO: Tem certeza? Olhando o mundo lá fora daqui de dentro, não me parece uma má ideia.

DÁRIO: Você não está falando sério, está? Por que se você me matasse, quem o perdoaria?

LÁZARO: Foi uma piada.

DÁRIO: Ah! Mas e se não fosse? Eu pergunto por curiosidade, é lógico.

LÁZARO: Eu não sei. Perdão não é importante para mim.

DÁRIO: Você é tão... Estranho.

LÁZARO: Você está dentro de uma igreja abandonada, no meio do nada, com uma tempestade de chuva ácida caindo lá fora, filosofando para o que costumava ser um padre. Ser chamado de estranho por um maníaco como você é um elogio.

DÁRIO: Pensei que você não sabia que chovia ácido lá fora.

LÁZARO: Eu nunca disse que não sabia.

DÁRIO: Então você escolheu sair com esse tempo? O que você foi fazer no cemitério?

LÁZARO: Eu não saí.

DÁRIO: Como não?

LÁZARO: Só se pode sair quando anteriormente você estava dentro de um lugar. Eu não estava.

DÁRIO: Quem é você?

LÁZARO: Por que você está interessado na morte de outra pessoa?

DÁRIO: Quem é você?

LÁZARO: Você queria falar sobre morte, agora vamos falar sobre ela: por que você está interessado pela morte de outra pessoa?

DÁRIO: Por que eu devo responder a sua pergunta se você não responde as minhas?

LÁZARO: Porque você quer ouvir o que eu tenho para dizer. Responda à pergunta.

DÁRIO: Suponhamos que alguém queira matar outro alguém.

LÁZARO: Suponhamos?

DÁRIO: Sim, suponhamos.

LÁZARO: Matar alguém específico ou qualquer alguém?

DÁRIO: Alguém específico... É lógico.

LÁZARO: Que alguém é esse?

DÁRIO: Ninguém. Tudo isso é teórico.

LÁZARO: Compreendo. E por que esse *alguém* não mata aquele que deseja?

DÁRIO: Porque não pode. Porque ele sabe que não será perdoado.

LÁZARO: “Não será perdoado”?

DÁRIO: Por sua ofensa. Por Deus, ou por alguém que fala em Seu nome.

LÁZARO: Entendo... Nesse caso, talvez esse alguém, já que fala do perdão com tanto apreço, possa aprender a usá-lo, e com ele, dar fim à sua vontade.

DÁRIO: Impossível.

LÁZARO: Porquê?

DÁRIO: Porque aquele que ele quer matar fez algo muito ruim. Algo imperdoável.

LÁZARO: Que ele esqueça, então.

DÁRIO: Ele não pode.

LÁZARO: Por que não?

DÁRIO: Porque não!

LÁZARO: Faz muitos anos que caminho por essa terra. Anos demais. Conheço todos os caminhos reservados aos que vivem, e procurei pela morte em todos os cantos do mundo. Eu a vi na fúria da natureza, na covardia das doenças, na impiedade do tempo, e no frio coração dos homens. De todos os caminhos, o daquele que mata é um dos mais penosos. Mas isso foi antes do fim do mundo. É verdade: Deus já não paira sobre nossas cabeças, e as leis do mundo mudaram; a vida, a morte, a culpa, e o perdão. E como eu disse, falo em nome da morte, e da morte apenas, então eu não posso responder a sua pergunta, mas talvez conheça quem possa. Espere aqui. Eu vou sair para conseguir a sua resposta, e depois disso... Você vai embora!

DÁRIO: Espere! Já que você não tinha o que disse que poderia oferecer, pelo menos me diga seu nome.

LÁZARO: Você não sabe quem eu sou?

DÁRIO: Eu sei... Você é o demônio.

LÁZARO: Não! Eu sou Lázaro.

DÁRIO: Dário.

Cena II

SIBILA: Davi.

DAVI: Sibila?

SIBILA: Eu acho que o mundo está acabando.

DAVI: É mesmo?

SIBILA: É.

DAVI: E desde quando o mundo está acabando?

SIBILA: Desde que Caim matou Abel e criou o primeiro pecado.

DAVI: Achei que o pecado original tivesse sido criado por Adão e Eva.

SIBILA: Foder não é pecado, Davi.

DAVI: Ainda bem, se não a gente estava fodido... Quando começaria, então?

SIBILA: O que?

DAVI: Esse fim do mundo.

SIBILA: Ele já começou! Eu recém disse!

DAVI: Essa tua revelação não foi muito útil, não acha?

SIBILA: Cala a boca. O que eu quis dizer é que eu acho que o fim do mundo está acabando.

DAVI: E quando o mundo termina de acabar?

SIBILA: No Julgamento Final.

DAVI: E quando começa esse Julgamento Final?

SIBILA: Eu não sei. Talvez já tenha começado.

DAVI: O que a gente faz agora?

SIBILA: Nada. É tarde demais se for tarde demais.

DAVI: É só isso?

SIBILA: É.

DAVI: Simples assim?

SIBILA: Sim.

DAVI: Por que eu fico nervoso quando tu torna as coisas simples demais?

SIBILA: Porque tu é um idiota. E tu não diz coisas idiotas breves e moderadas como as ditas por nós, meros mortais. É uma torrente de idiotice, como se tu tivesse aberto a torneira da imbecilidade e a roldana tivesse emperrado, fazendo com que a humanidade

fosse eternamente consumida pelo poder corrosível e incontrolável da sua idiotice...
Mas mesmo assim, eu te amo.

DAVI: Eu também te amo. Embora eu não entenda a necessidade de toda essa violência.

SIBILA: Tu vai entender em breve... Mas eu estou sendo otimista, é lógico. Com o teu nível de intelectualidade, é provável que o mundo termine de acabar antes disso. Mas eu estou torcendo por ti.

DAVI: É... Existe algo que eu também gostaria de torcer.

SIBILA: Como é que é?

DAVI: Nada, minha querida. Só estava pensando em voz alta o quanto eu te amo e o quanto tu é perfeita.

SIBILA: Faz sentido. Embora a lembrança de que tu é capaz de pensar sempre cause surpresa em mim.

DAVI: Mas eu estava, meu bem, eu estava. Pensava no quão bem os teus olhos veem, no quão bem teus ouvidos ouvem e que sempre que tu passa, é como se um som ressoasse pelos ares... Um som igual ao rangido dos portões do inferno.

SIBILA: Continue falando assim e tu vai descobrir qual o som do inferno mais cedo do que tu imagina.

DAVI: Eu duvido, meu bem, eu duvido...

SIBILA: Eu estou com medo.

DAVI: Tu não precisa ter medo. Se tudo isso for verdade, eu vou ficar junto de ti, em qualquer tempestade, qualquer terremoto, quaisquer quatro cavaleiros do apocalipse, sete selos, sete sinos, sete pragas e outros sete cacetes que caiam do céu.

SIBILA: Promete?

DAVI: Prometo.

DÁRIO: Olha para mim, seu assador-de-bruxa, comedor-de-criança, atrasador-de-mundo filho de uma puta. Todos nós desejamos matar, essa é a verdade. Eu sou um assassino, você é um assassino, somos todos assassinos. Quem nunca quis sair do carro e matar alguém? Quem nunca teve uma discussão e quis matar alguém? Quem nunca se sentiu injustiçado e quis matar alguém? É um mundo de assassinato, e aquele que não brande a faca é furado por ela. E quanto a mim... Na minha mente, eu vejo tudo. Minha raiva. Ele, parado na minha frente, sem entender o que está acontecendo. A faca afiada firme na minha mão. Meu coração pulsando na traqueia. A carne dele se descosturando, e aquela magnífica correnteza rubi manchando todo o carpete. Mas como disse o assassino Salieri, “uma coisa é sonhar que se mata um homem, e outra muito diferente é fazê-lo com as próprias mãos.” Não que eu não queira. Não que não consiga. Mas eu não posso me condenar por isso.

Em um estrondo intimidante, Natanael entra, angelical e imponente.

DÁRIO: O QUE DIABOS ESTÁ ACONTECENDO?!

NATANAEL: Não tenha medo, doce Dário. Vem a mim, ouve minhas palavras, e eu te mostrarei o Caminho.

DÁRIO: Como você sabe meu nome?

NATANAEL: Como eu não poderia? Eu guiei tua alma para fora do ventre e após isso, para todo lugar, até esse momento. Eu estive onde tu estiveste. Eu vi tudo o que tu viste.

DÁRIO: Viu tudo? Tipo... Tudo?

NATANAEL: Eu te aconselhei em toda decisão que tu tomaste, e agora, nessa hora de necessidade, não poderia ser diferente.

DÁRIO: Da forma em que me encontro, deixado à mercê das possibilidades, não recusaria receber um conselho ou outro, mesmo de um estranho, por mais estranho que esse estranho fosse.

NATANAEL: Ah, mas não sou um estranho, doce Dário. Teus olhos nunca repousaram em mim, mas tu me conheces. Minha é a voz que sempre te conduziu ao caminho justo.

DÁRIO: Então como eu fui tão errado e injusto?

NATANAEL: Pois, por uma sorte infeliz, não foi somente a minha voz que tu ouviste.

DÁRIO: De quem mais, então?

NATANAEL: Olhe para fora. Tu vêes aquela criatura que se arrasta de um lado para o outro, sem saber aonde vai? Testemunhe sua pele que se descola da carne, as feridas de peste que lhe cobrem o rosto, a putrefação de um cadáver que ainda respira. Aquele homem é uma ovelha que fugiu do rebanho. O corpo dele é corrompido porque sua mente também é. Ele renunciou aos pensamentos do Céu e cedeu àqueles da Terra, que são corruptos por natureza; não por uma vilania que é inerente ao ser humano, mas porque essa é a lei vigente. O mundo não é a casa do rebanho. O mundo é seu açougue. É aquele que foge da proteção do Pastor, foge em direção ao lobo, ao seu próprio abate. Então ele desfruta dos prazeres de sua liberdade, mas não percebe que eles são falsos e efêmeros, pois esses não são os prazeres do Céu, são os prazeres do mundo; o prazer do lobo e do açougue. E o que são eles comparados à felicidade eterna do Paraíso? Então não direi quem te tentas com os prazeres do mundo, pois não correrei o risco de tu te desviares ao caminho do lobo. Agora, o tempo é um prazer mundano do qual não podemos usufruir, então sugiro irmos direto ao ponto.

DÁRIO: E qual é o ponto?

NATANAEL: Aquele que te transgrediu, que fez da tua mente um lar de ideias de assassinio e vingança...

DÁRIO: O que tem ele?

NATANAEL: Mata ele. Apedreja ele até a morte. Lança dez pragas contra ele. Coma a carne de seus filhos, filhas, pais e amigos. Atiça duas ursas sanguinárias atrás dele.

Silêncio.

DÁRIO: Então, sobre aquela história de fugir do rebanho que você comentou. Me diga quem é o lobo, para que eu possa me prevenir de suas influências.

NATANAEL: Não. Absolutamente não.

DÁRIO: Se você me conhece tão bem quanto diz, sabe que não me darei por satisfeito até ter uma resposta. Se o tempo é curto, fale.

NATANAEL: Tudo bem. Existe mal nesse mundo, mas é um mero fragmento da crueldade que existe nos mistérios entre o céu e a terra. Agora que a hora do Julgamento passa, e o Criador esquece aos poucos essa terra, a influência desse mal em mentes duvidosas somente aumenta. Mentos como a tua, doce Dário. Ele é o rei das cinzas. É aquele que oferece as respostas erradas para os que têm dúvida, aquele que se diverte com o arrependimento e a culpa. Houve uma vez, há muito tempo, em que ele convenceu um homem a trair seu melhor amigo, com a promessa de um punhado de moedas de ouro. Sendo um notório apreciador dos efêmeros prazeres, o rapaz fez conforme lhe foi dito. Com o tempo, as moedas escorreram pelos seus dedos, e ao homem, tudo o que sobrou foram as mãos de um traidor. E foi com essas mesmas mãos que ele amarrou a ponta de uma corda na primeira árvore que encontrou, e seu pescoço na outra. E você sabe qual foi a última coisa que esse homem viu? O frio e malicioso sorriso de um demônio. Aquele que ensinou a guerra aos homens. O filho do ódio. Um dos sete líderes do inferno...

Um estrondo ecoa.

NATANAEL: É tarde demais.

Azazel entra.

AZAZEL: Boa noite. Sim... Uma boa noite. Dário, Dário, Dário. Como tu estás? Hum?! Como tu estás nessa boa noite?

NATANAEL: O que tu estás fazendo aqui, diabo?

AZAZEL: Eu estou sendo educado. Quando um convidado entra em minha casa, eu lhe dou boa noite. O que *tu* fazes aqui, irmão?

NATANAEL: Essa é uma igreja do Criador. Aqui não é a tua casa.

O demônio arqueia um sorriso.

AZAZEL: Eu não falava dessa pilha de rochas e falsas promessas. Quando o rei judeu guiou os de sua direita aos céus e condenou os de sua esquerda à chama eterna, tudo o que era sagrado se tornou profano, nessa terra. Eu posso entrar em qualquer igreja ou qualquer templo. Posso visitar as águas amargas do mar mais profundo ou o pico mais alto da montanha mais solitária. Posso entrar na caverna mais escura, e caminhar pela

clareira mais iluminada. Eu posso estar em todo lugar desse mundo, pois esse é meu reino agora. Então eu repito: o que tu fazes aqui?

NATANAEL: Eu tenho a missão de guiar essa criatura à luz e à vontade do Criador.

AZAZEL: Luz? Tu não encontrarás a luz daqui. Tu vieste para a escuridão. Deixe esse lugar enquanto há tempo. Aproveite, irmão. Ver-te pode ter me trazido um velho sentimento de misericórdia.

NATANAEL: Eu não sou teu irmão, demônio.

AZAZEL: Desde que o Filho da Luz quase conseguiu construir seu trono acima do *dele*, tu te recusas a me reconhecer como teu irmão. Do que tu tens medo, Natanael? Ah, é verdade. De mim.

NATANAEL: Eu não tenho medo de ti.

AZAZEL: Dizem que quando se dá nome ao próprio medo, ele some. Pergunto-me se deixarás de me temer quando disser o meu... Diga. DIGA.

NATANAEL: Azazel.

O demônio arqueia um sorriso.

AZAZEL: Dário. Venha cá. O necromante me disse que a tua mente está sendo atormentada por uma dúvida, não é mesmo?

DÁRIO: Necromante?

AZAZEL: “Necro”, do grego “nekrós”; morte, e “mancia”, do grego “mantéia”; adivinhação. Aquele que se comunica com seres além desse mundo, e que pode invocar e até mesmo ressuscitar os mortos: necromante. Agora, no sexto dia eu escolhi não louvar A Criatura. A Criatura, nesse caso, é lógico, és tu, Dário. E entre nós, eu pretendo continuar com os velhos hábitos. Mas, por favor, pergunte a tua pergunta. Se ela me interessar, eu a responderei. Se ela não me interessar... Bom, nós resolvemos isso depois.

DÁRIO: Eu quero matar um homem.

AZAZEL: Eu estou interessado. Quem é ele? Por que tu queres matá-lo? O que ele fez para ti?

NATANAEL: Não responda suas perguntas. Faça o que eu digo, Dário. Eu prometo te guiar pelo Caminho.

AZAZEL: Que comovente. Agora, diga-me. O que ele fez? Ele te privou dos prazeres do paraíso? Não?! Desculpe, esse é sempre o primeiro motivo que me vem à mente para se querer matar alguém... Por algum motivo. Então, a quem ele matou?

NATANAEL: Dário.

AZAZEL: Ah, então ele matou alguém, de fato. E há de ser pago na mesma moeda! Um dente por um dente! E a quem foi? Alguém que tu amavas, é lógico. Tu não pedirias ajuda ao diabo caso não fosse. Ah... Tu estás sofrendo. Eu consigo sentir. Eu sinto no ar ao teu redor. E essa não é a dor de um amor carnal. Esse é o amor que Caim não teve por Abel. Tampouco Jacó por Esaú. Essa é a dor do amor fraterno.

Dário permanece em silêncio.

AZAZEL: Não é adorável estar sempre certo? Não que vocês saibam como é.

DÁRIO: Eu só quero saber se eu vou condenar a minha alma se eu matar ele. O resto não interessa.

AZAZEL: Depende. A pessoa que ele matou era propensa ao céu?

DÁRIO: Sim. Me responda.

NATANAEL: Não. Faça aquilo que desejas sem medo de punição. Tomar a vida dele nesse mundo de sofrimento seria um ato de misericórdia.

AZAZEL: ...em outras palavras, o assassino será salvo.

NATANAEL: Dário, tu precisas fazer o que é certo. Tu precisas libertá-lo de sua carne.

AZAZEL: Para quê? Ele já está no fim do mundo. Não há nada além de dor aqui. Acredite em mim: eu sei. Para eles, o assassino foi “misericordioso” quando matou alguém que tu amas, então se tu o matares, a alma dele se elevará aos céus. É isso o que

tu queres? Que aquele que te causaste tanto sofrimento desfrute do paraíso? Deixe-o viver. Deixe-o provar que é digno do mundo.

NATANAEL: Não dê ouvidos a esse demônio traiçoeiro! Ele e seus irmãos tentaram destronar seu próprio pai por ganância e orgulho.

AZAZEL: Os humanos que tu reverencias fazem exatamente isso. Até eles compreendem que é parte da ordem natural a criatura superar o criador, o filho tomar o lugar do pai. Nosso “amado” criador viu seu poder ameaçado e condenou seus próprios filhos ao sofrimento eterno. Ele não é diferente de qualquer rei tirano que já tenha pisado na Terra!

NATANAEL: Tu deves tudo Àquele que te criou!

AZAZEL: Se eu realmente devi algo, acredite: o preço já foi pago.

DÁRIO: CHEGA! Chega. Eu não sei o que fazer.

NATANAEL: Não pense isso, pense apenas no plano de Deus.

DÁRIO: Eu não sei o que fazer.

AZAZEL: Os dias passaram, mas a mente humana continua tão fraca quando nos dias da árvore e da Serpente.

DÁRIO: Eu não sei o que fazer.

NATANAEL: Seu garoto egoísta e fraco. Não decidiria pelo justo se estivesse pregado em teu nariz. Encontre aquilo que queres sozinho.

Cena IV

Sibila sozinha, sussurrando. Entra Davi.

DAVI: Sibila?

SIBILA: A chuva continua caindo lá fora, mas ela mata a terra. Os rios seguem o fluxo, mas eles também estão mortos, são rios de lama. E nas calçadas da cidade o que corre é

um rio de sangue. A floresta queima. O horizonte queima. Há uma falta de visão, um silêncio agonizante. Não há esperança, não é?

Davi observa Sibila com cuidado.

SIBILA: Por que a gente ainda está aqui? As sete trombetas ressoaram. O Dragão foi aprisionado. Eu vi morte, e fome, e guerra, e peste lançadas sobre a terra. Eu vi corpos levantando do descanso, e as estrelas caindo do céu. Esse já não é o nosso lugar. A vida não existe mais. Isso é uma sobrevida, um mero prolongamento que não faz sentido nenhum. A melhor coisa que a gente poderia fazer é acabar com isso. Nos libertar dessa carcaça, desse... Inferno.

DAVI: Por que tu está me dizendo isso?

SIBILA: O quê?

DAVI: Por que tu está me dizendo tudo isso?

SIBILA: Porque nós estamos no inferno, Davi.

DAVI: E?

SIBILA: Como assim “e?”?!

DAVI: E daí? Nós sempre estivemos em um inferno. Antes o céu era azul, sim, e havia mais esperança no mundo, mas ele já era um inferno. Nós não podemos nos permitir cair em desespero.

SIBILA: Eu não consigo acreditar no que tu está dizendo.

DAVI: E eu também não consegui acreditar no que tu estava dizendo antes. Tu quer se matar?! É isso?! Só porque algumas coisas não são mais como eram antes?! Tu consegue ouvir o que sai da tua boca?

SIBILA: Não são “algumas coisas”, é a porra do fim do mundo. Olha para fora, Davi. Tu consegue olhar para fora e me dizer que tudo isso é normal? Tudo o que a gente conhece acabou. Tudo o que a gente deveria ser acabou. Não existe futuro. Tu não consegue entender isso?

DAVI: Eu entendo. Mas eu não acredito.

SIBILA: O que?

DAVI: Eu não acredito nisso. Não existe “apocalipse”. É só superstição. É uma desculpa que as pessoas criam para não se sentirem tão solitárias com a ideia da morte. Lutero disse que o mundo acabaria em 1600, Nostradamus em 1999, Isaac Newton em 2000... Todos eles estavam errados, Sibila. E tu também estás. Se isso realmente tivesse acontecido, se tudo isso que tu afirma ser verdade for realmente verdade, então me diz: como que nós dois ainda estamos aqui?

SIBILA: Eu... Eu não sei.

DAVI: Eu sinto muito. Eu sinto muito que as coisas tenham chegado a esse ponto. Eu sinto muito que tudo pareça estar desmoronando, e que tu tenha tanto medo de sair na rua. E acima disso tudo, eu sinto muito que tu esteja tão infeliz.

SIBILA: Por quê?

DAVI: Porque eu quero que tu seja feliz! Porque eu te amo, sua idiota!!! Porque a vida é boa, e o mundo pode melhorar! Eu *preciso* que tu acredite em mim, porque eu *preciso* que tu acredite que ainda há felicidade para nós nesse mundo.

SIBILA: Eu quero acreditar. Eu quero tanto.

Davi e Sibila se abraçam.

DAVI: Tu estás assustada com o futuro e com o que a humanidade está se tornando, e está tudo bem. Tu estás certa. Mas nós não podemos abandonar a esperança. Nós vamos passar por isso juntos. Tu me entendeu?

Azazel paira sobre ambos. Sibila o vê.

SIBILA: Eu entendi.

Cena V

Cemitério fora da catedral. Lázaro está perto dos túmulos, carregando sua pá. Dário entra.

LÁZARO: Quem vem lá?! Ah, é só você...

DÁRIO: Sim, sou só eu.

LÁZARO: E então?

Dário balança a cabeça, em negação.

LÁZARO: Pena.

Lázaro volta a cavar.

DÁRIO: “Pena?” É só isso?

LÁZARO: Sim, é só isso. contente-se. Essa impossibilidade não é necessariamente ruim. Muito em breve a sua vida se desvanecerá, e qualquer dor ou dúvida que você sente se reduzirá a um mero pesadelo. Agora saia, esqueça, e viva e morra como achar conveniente.

DÁRIO: Viver sabendo que respiro do mesmo ar daquele que me causou tanta dor e dúvida? Morrer sabendo que partilharia da eternidade com ele? Esquecer e negar justiça aos mortos, pisando nas cinzas de quem ele tirou de mim?

LÁZARO: “Antes de seguir o caminho da vingança, você precisa cavar duas covas”. Confúcio. Palavras brilhantes de um homem brilhante. Mas assim como todas as outras palavras de filosofia, elas carecem de imaginação. Tudo o que um homem precisa nesses tempos perturbadores é de uma única cova, esteja ele em busca de guerra ou paz.

DÁRIO: O quê?

LÁZARO: Seu menino tolo. Você faz interrogações de vingança e derramamento de sangue, mas está à procura da coisa errada. Eu também estive, uma vez. Passei muito tempo cavando minha própria cova, procurando a morte para dar fim à dor, e não demorou para que eu percebesse que não a reencontraria. Até que eu entendi... É preciso dar fim à dor. E ela termina na morte, mas também na vida.

DÁRIO: O anjo caído disse que você consegue ressuscitar pessoas.

LÁZARO: Sim.

DÁRIO: Como?

LÁZARO: Eu mesmo fui trazido de volta, e por causa disso, recebi esse poder do homem que o fez. Ele é o deus pregado em tábuas, que ora louvo, ora odeio. Porque ele morreu pouco depois, e transcendeu as amarras da morte, enquanto eu fiquei aqui, vagando, procurando meu propósito. Foi preciso de mais tempo e cicatrizes do que um homem pode aguentar, mas eu o encontrei. O Criador tem planos para mim. Eu o sei, sinto nos meus ossos. Ele deseja que eu seja seu Jardineiro, o pastor do Novo Mundo. Então deixe-me fazer o ritual, Dário. Me deixe termine com a dor e dar vida ao mundo.

DÁRIO: Do que você precisa?

Lázaro sorri.

LÁZARO: Eu preciso que você me diga em qual dessas covas está o cadáver.

DÁRIO: Nessa.

LÁZARO: Eu preciso de um objeto pessoal do morto.

Dário entrega seu anel.

LÁZARO: Eu preciso que você leia isso em voz alta.

Lázaro entrega um livro para Dário.

LÁZARO: E Dário, o mais importante: não importa o que acontecer, deixe o resto comigo.

Cena VI

Sibila tem uma faca na mão.

DAVI: Sibila?

SIBILA: Os sinos do Céu já estão tocando. Consegue ouvir?

DÁRIO: *Dia de ira, aquele dia.*

DAVI: O quê?

SIBILA: Eu consigo ver anjos acima de nós. Um círculo de anjos, cantando, voando. Nos chamando.

DAVI: Sibila...

DÁRIO: *Em que os céus se dissolverão em cinza.*

DAVI: ...larga essa faca.

SIBILA: Existe um lugar para nós - um lugar melhor. Eu o vejo. Eu vejo castelos feitos de luz, e florestas que só terminam onde os olhos podem ver. Eu vejo uma cidade celebrando, e uma mãe que abre os braços no retorno da filha.

DAVI: Meu bem, me escuta-

SIBILA: Não, me escuta tu! Eu não sei mais o que fazer para que tu me ouça.

DAVI: Calma. Eu estou te escutando.

SIBILA: Mas não está ouvindo!

DÁRIO: *Quanto terror está prestes a ser.*

SIBILA: Eu fiz tudo o que eu pude para te fazer ver a verdade, mas eu não posso mais continuar. Eu já não consigo aguentar a crueldade desse mundo. Por muito tempo eu tenho sentido seu desejo de me dominar, de me fazer ceder, de me entregar às trevas. E eu tenho resistido por ti, porque eu não podia te deixar enfrentando esse mal sozinho. Mas eu não aguento mais. Eu preciso acabar com esse sofrimento.

DAVI: Eu entendo que tu esteja te sentindo assim. Vamos conversar. Só larga essa faca.

SIBILA: Eu não posso fazer isso.

DAVI: Para! Eu não quero que tu morra.

SIBILA: Eu não vou morrer. Eu já estou morta! E EU NÃO QUERO MAIS ESTAR MORTA!

DÁRIO: *Quando o juiz estiver para vir.*

SIBILA: Eu vou nos libertar. Eu sei que tu é orgulhoso demais para aceitar teu erro e agir, então eu resolvi tomar essa decisão por ti.

DAVI: Não.

SIBILA: Vem aqui. Tu prometeu. Prometeu que ficaria comigo.

DAVI: Sibila... Tu não está bem. Tu está doente.

Sibila vai até Davi com a faca em punhos.

SIBILA: Tudo isso vai acabar em breve.

DAVI: Sibila... Por favor.

SIBILA: A nossa felicidade nos espera no outro mundo.

DÁRIO: *E julgar tudo severamente.*

Sibila tenta apunhalar Davi, que lhe toma a faca e perfura o coração. Sibila morre, e Natanael entra e a busca. Davi sai.

DÁRIO: *A trombeta, espargindo um som miraculoso,*

Pelos sepulcros da região,

Conduzirá todos ao trono.

A morte ficará paralisada, também a natureza,

Quando ressurgir a criatura,

Prestes a responder ao que está julgando.

LÁZARO: Está feito.

Dário e Lázaro se afastam. Uma mão sai do caixão. Sibila sai de seu túmulo, atordoada e sem forças, como quem reaprende a caminhar. Dário vai até Sibila e a abraça, mas não é abraçado por ela.

DÁRIO: Oi...

Ela não responde. Dário ri de alegria.

DÁRIO: Lázaro! Como eu posso agradecer você?

LÁZARO: A vida dela é o suficiente para mim.

Lázaro sai, e Dário volta sua atenção a Sibila, que se tornou uma criatura que habita o limiar entre vida e morte, e que carrega no corpo a própria prisão.

DÁRIO: Eu sei, eu sei... Me desculpe. Mas ele tinha que pagar. Ele tinha que sofrer por ter tirado você de mim.

Cena VII

Davi aparenta desolamento. Dário entra.

DAVI: Dário.

DÁRIO: Davi.

DAVI: Dário, eu sinto muito.

DÁRIO: Eu sei.

DAVI: Eu não queria ter...

DÁRIO: Eu entendo.

DAVI: Não, tu não entende. Eu precisei... No fim, ela já não era ela mesma. Ela estava agressiva. Delirando. Ela via coisas, repetia palavras sem sentido. Dizia que o inferno tinha vindo à Terra, e que o mundo tinha acabado.

DÁRIO: E ela estava certa.

DAVI: O quê?!

DÁRIO: É lógico que o mundo acabou. Você é idiota? Eu sempre soube que você era idiota, embora a minha irmã sempre defendesse você e dissesse o contrário.

DAVI: Agora eu entendi porque tu veio aqui. Tu veio para me atormentar.

DÁRIO: Não. Eu vim para perdoar.

DAVI: Perdoar?! Eu não quero o teu perdão. Eu não *mereço* perdão. Eu disse que ficaria com ela. Eu prometi. E eu não pude... Eu não pude salvá-la dela mesma. Tudo o que eu consegui fazer foi tirar a dor.

DÁRIO: E é isso o que eu tenho para oferecer. Eu vou tirar a sua dor. Veja bem, o meu perdão não é o perdão desse mundo. É o perdão dos Céus. Eu quero oferecer a você... Misericórdia.

Dário saca uma faca.

DAVI: Misericórdia?

DÁRIO: Você pode não acreditar no fim dos tempos, mas não pode negar que não há nada além de dor aqui. Você encontrou um vazio na sua vida – e não se engane: ele nunca será preenchido. Então se renda.

DAVI: Não. Eu não quero morrer.

Dário vai até Davi com a faca em mãos.

DÁRIO: Você não tem mais nada pelo o que viver, então já está morto. Mas você pode ser libertado. E assim, será livre para cumprir a sua promessa.

DAVI: O que tu quer dizer com isso?

DÁRIO: Que não será o fim.

DAVI: Como eu posso ter certeza disso?

DÁRIO: Você vai ter que confiar em mim.

DAVI: Tu acha que eu poderei ver ela de novo?

DÁRIO: Você *vai* ver ela de novo. Eu prometo.

Dário corta Davi em um ponto vital. Davi começa a sangrar.

DÁRIO: Ah! Eu quase me esqueci. Há uma última coisa que você precisa ver antes de ir.

Dário traz Sibila, que caminha inexpressivamente e com dificuldade.

DAVI: Sibila!

Sangrando, Davi vai até Sibila.

DAVI: O que fizeram contigo?!

DÁRIO: Essa é uma excelente pergunta.

DAVI: O que ele fez contigo?!

DÁRIO: Eu? Não. O que *você* fez com ela?! Você realmente pensou que podia tirar ela de mim e ficar impune? Você realmente pensou que eu ia deixar você fazer isso comigo?!

DAVI: Me perdoa por não ter acreditado em ti. Agora eu vi. Eu vi o inferno, eu vi o mundo acabar. Eu fui um covarde, um idiota; mas eu não serei mais. Eu prometo.

Davi a apunhala. Ela não morre. Ele a apunhala novamente.

DAVI: O quê!?

Davi, incrédulo e desolado. Sibila inicia um lamento abafado. Dário investe contra Davi.

DÁRIO: Você realmente pensou que eu não ia querer vingança?

Dário apunhala Davi seguidamente, em um frenesi sangrento. Davi morre.

DÁRIO: Esse é o fim, minha irmã. Pelo menos, é a última vez que você vê o seu assassino.

Sibila vai até o cadáver de Davi. Ela chora um choro de desespero. Entram os anjos.

AZAZEL: Condenados os malditos e lançados às chamas devoradoras.

NATANAEL: Lacrimoso aquele dia no qual, das cinzas, ressurgirá, para ser julgado, o homem réu. Perdoai-os, Senhor Deus.

Natanael leva Davi aos Céus. Azazel zela por Sibila. Dário sai.

Cena VIII

Dário senta-se no mesmo banco da antiga catedral.

DÁRIO: Padre. Já não há dúvida. Já não há ira. Já não há mundo. Acabou.

Dário pega uma corda e nela faz um nó. Ele se enforca e morre. Natanael busca-o, e Dário ascende aos céus.