



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO

**ESTÚDIO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA:**

Uma abordagem da dramaturgia textual pelo viés da imagem-movimento (& vice-versa)

***DRAMATURGICAL CREATION STUDIO:***

*An approach of textual dramaturgy from the perspective of image-movement (& vice-versa)*

CAMPINAS

2021

IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO

**ESTÚDIO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA:**

Uma abordagem da dramaturgia textual pelo viés da imagem-movimento (& vice-versa)

***DRAMATURGICAL CREATION STUDIO:***

*An approach of textual dramaturgy from the perspective of image-movement (& vice-versa)*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

*Thesis presented to the Arts Institute of University of Campinas in a partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor in Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.*

ORIENTADORA: Isa Etel Kopelman

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO  
ALUNO IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO, E ORIENTADO PELA  
PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Marisa Cristina Pereira - CRB 8/6558

N17e Nascimento, Igor Fernando de Jesus, 1987-  
Estúdio de criação dramaturgica : uma abordagem da dramaturgia textual  
pelo viés da imagem-movimento (& vice-versa) / Igor Fernando de Jesus  
Nascimento. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Isa Etel Kopelman.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Textos - Produção. 2. Cinema. 3. Artes cênicas. I. Kopelman, Isa Etel,  
1946-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Dramaturgical creation studio : an approach of textual dramaturgy  
from the perspective of image-movement (& vice-versa)

**Palavras-chave em inglês:**

Texts - Production

Movie theater

Performing arts

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutor em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Isa Etel Kopelman [Orientador]

Eduardo Okamoto

Luiz Cesar Alves Marfuz

Cássia Rejane Pires Batista

Maria Thereza de Oliveira Azevedo

**Data de defesa:** 12-05-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1850-631X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9210793951412142>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DOUTORADO**

IGOR FERNANDO DE JESUS NASCIMENTO

ORIENTADORA: ISA ETEL KOPELMAN

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. ISA ETEL KOPELMAN
2. PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO
3. PROFA. DRA. MARIA THEREZA DE OLIVEIRA AZEVEDO
4. PROF. DR. LUIZ CESAR ALVES MARFUZ
5. PROFA. DRA. CÁSSIA REJANE PIRES BATISTA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 12.05.2021

Para seu “Dudu” (José Rodrigues do Nascimento), meu avô.

À viva memória de Mário Alberto de Santana, Luís Pazzini e Aldo Leite

## AGRADECIMENTOS

A meus pais, Sônia Maria e Luís Augusto, e a meu irmão Ítalo Augusto: os sempre que me acompanham.

A Isa Kopelman, orientadora desta pesquisa, pelo olhar atento, crítico e generoso.

A Mário Alberto de Santana (em viva memória): seu verbo ainda me ressoa.

Ao Xama-Teatro, lugar de afeto, pensamento e trabalho. Xamo-me: Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Lauande Aires, Cid Campelo, Maria Ethel, Cris Campos e Rosa Ewerton Jara.

Aos amigos: Malu Neves, Ulisses Ferraz, Adão Monteiro, Janaína Leite, Ivan Garro, Israel Pontes, Dinho Araújo, Joaquim Filho, Danielle Dourado e Waldeir Brito (que é o autor da ilustração da capa).

À Cia Bonecas-Quebradas, nas pessoas de Lucina Mitkiewicz, Carla Soares e Gabriele Rosa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), pelo financiamento deste estudo - bolsa concedida especificamente aos maranhenses que realizam pesquisa fora do Estado.

À Rádio Comunitária Bacanga FM, que acolheu o projeto de Radiodramas *Fôlego Curto: Dramas para Ouvir*, um alô especial para: Roberto Nilton, para Walmarley Pinto, para Naldo Mattos, para Marcos Roberto e para Luís Augusto.

A Galiana Brasil e a Regina Medeiros: grato pela acolhida, pela troca e pela vivência.

A toda equipe de *A Vagabunda* (XAMA-TEATRO), em especial a Gisele Vasconcelos, Nádia Ethel, Nicole Machado e Júlia Martins.

## RESUMO

O “Estúdio” proposto pela tese é fruto de um diálogo entre o cinema (pela perspectiva bergsoniana da percepção, movimento, intervalo e memória) com a fragmentação do tempo, do espaço e da ação no drama moderno e contemporâneo. O intuito desta investigação é desenvolver termos e dispositivos com os quais se possa articular imagem-movimento a fim de abordar a criação da dramaturgia textual. O “estúdio” é a contração de quatro lugares de memória nos quais o processo de criação do autor da tese se encontra (choca-se) com outros processos de criação: 1) as oficinas de dramaturgia; 2) o processo colaborativo de *As Três Fiandeiras* (XAMA Teatro); 3) as provocações de dramaturgia em *A Vagabunda* (XAMA Teatro) e *Memórias de uma Manicure* (Cia Bonecas Quebradas); e 4) a criação da dramaturgia dos radiodramas do projeto *Fôlego Curto: Dramas para ouvir*.

**Palavras-Chave:** Dramaturgia; Cinema; Imagem-Movimento; Dispositivo; Texto.

## ABSTRACT

The "Studio" proposed by the thesis is the result of a dialogue between cinema (from the Bergsonian perspective of perception, movement, interval and memory) with the fragmentation of the time, space and action in modern and contemporary drama. The purpose of this investigation is to develop terms and devices with which we can articulate image-movement in order to tackle the creation of textual dramaturgy. The "Studio" is the conjunction of four places of memory in which the creation process of the thesis author meet (collide) with other processes of creation such as: 1) the dramaturgy workshops; 2) the collaborative process of *As Três Fiandeiras* (XAMA Teatro); 3) the dramaturgical incitement in *A Vagabunda* (XAMA Teatro) and *Memórias de uma Manicure* (Cia Bonecas Quebradas); and the dramaturgical foundation of the radio dramas on the project *Fôlego Curto: Dramas para ouvir*.

**Keywords:** Dramaturgy; Cinema; Image-Movement; device; Text.



## RESUMÉ

Le « Studio » proposé par cette thèse de doctorat est fruit d'un dialogue entre le cinéma (du point de vue bergsonien de la perception, du mouvement, de l'intervalle et de la mémoire) avec la fragmentation du temps, de l'espace et de l'action au sein du drame moderne et contemporain. Le but de cette enquête est de développer des termes et des dispositifs avec lesquels on puisse articuler l'image-mouvement afin d'aborder la création de la dramaturgie textuelle. Le « studio » est la contraction de quatre lieux de mémoire dans lesquels le processus de création de l'auteur de la thèse retrouve (en se choquant contre) d'autres processus de création: 1) les ateliers de dramaturgie; 2) le processus de composition collaboratif de *As Três Fiandeiras* (XAMA Teatro); 3) les provocations dramaturgiques dans les pièces *A Vagabunda* (XAMA Teatro) et *Memórias de uma Manicure* (Cia Bonecas Quebradas); et 4) la création des drames radiophoniques du projet *Fôlego Curto: Dramas para Ouvir*.

**Mots-Clés :** Dramaturgie ; Cinéma ; Image-Mouvement ; Dispositif ; Texte.

## SUMÁRIO

|                |                                                                                             |     |
|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                | <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                                                     | 12  |
| <b>1</b>       | <b>REFLEXÃO SOBRE A PESQUISA-CRIAÇÃO</b> .....                                              | 13  |
| <b>1.1</b>     | <b>Escrita em trânsito</b> .....                                                            | 13  |
| <b>1.2</b>     | <b>Dispositivos como agenciadores de fluxos</b> .....                                       | 32  |
| <b>1.3</b>     | <b>Dispositivo como inteligência móbil</b> .....                                            | 43  |
| <b>2</b>       | <b>O JOGO PROPOSTO PELA PESQUISA-CRIAÇÃO</b> .....                                          | 50  |
| <b>3</b>       | <b>CORTE I: AS CURVAS DOS CAMINHOS</b> .....                                                | 60  |
| <b>3.1</b>     | <b>Dramaturgia: caminhos e fluxos</b> .....                                                 | 60  |
| <b>3.2</b>     | <b>As articulações entre diferenças</b> .....                                               | 73  |
| <b>3.2.1</b>   | <b>O “caminho do bonde”</b> .....                                                           | 82  |
| <b>3.3</b>     | <b>O movimento que “vaza” nas curvas</b> .....                                              | 84  |
| <b>3.4</b>     | <b>Armações (SET e SET-UP)</b> .....                                                        | 100 |
| <b>3.5</b>     | <b>As viradas de rumo em “Roberto Zucco”, “Dissident, Il Va Sans Dire” e “Dentro”</b> ..... | 102 |
| <b>3.6</b>     | <b>Outras dinâmicas nos caminhos</b> .....                                                  | 108 |
| <b>3.6.1</b>   | <b>As fases do “caminho do bonde”</b> .....                                                 | 111 |
| <b>4</b>       | <b>CORTE II: PERSONAGEM “CRUZAMENTO DE SENTIDOS”</b> .....                                  | 113 |
| <b>4.1</b>     | <b>Personagem câmera-projetora</b> .....                                                    | 115 |
| <b>4.2</b>     | <b>O choque e a atração: cruzando as linhas do personagem</b> .....                         | 122 |
| <b>4.2.1</b>   | <b>“Choque contra”</b> .....                                                                | 124 |
| <b>4.3</b>     | <b>Contraste e divisão</b> .....                                                            | 128 |
| <b>5</b>       | <b>QUADROS DE MEMÓRIA</b> .....                                                             | 137 |
| <b>5.1</b>     | <b>Deslizamento entre texto e cena</b> .....                                                | 137 |
| <b>5.2</b>     | <b>Fricção de linhas dramatúrgicas</b> .....                                                | 148 |
| <b>5.2.1</b>   | <b>Dramaturgias para o rádio e notícias de jornal</b> .....                                 | 150 |
| <b>5.2.1.1</b> | <b><i>O problema do meio</i></b> .....                                                      | 152 |
| <b>5.2.1.2</b> | <b><i>“Fora do ar”</i></b> .....                                                            | 156 |
| <b>5.2.1.3</b> | <b><i>“Carne moída”</i></b> .....                                                           | 160 |
| <b>5.2.1.4</b> | <b><i>“Você não me conhece”</i></b> .....                                                   | 165 |
| <b>5.2.2</b>   | <b>Imagens indiretas e montagem de personagens</b> .....                                    | 170 |
| <b>5.3</b>     | <b>“Memórias de uma manicure ”</b> .....                                                    | 173 |

|       |                                                                   |     |
|-------|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.3.1 | Provocação cia bonecas quebradas – memórias de uma manicure ..... | 174 |
| 5.4   | <b>“A vagabunda”</b> .....                                        | 178 |
| 5.4.1 | Montagem dos personagens em “a vagabunda” .....                   | 181 |
| 6     | <b>CONCLUSÃO: PERCURSO DE CRIAÇÃO DA TESE</b> .....               | 188 |
|       | <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                          | 196 |
|       | <b>FILMOGRAFIA</b> .....                                          | 201 |
|       | <b>ANEXOS I - MONÓLOGOS CRUZADOS DE “AS TRÊS FIANDEIRAS”</b>      | 203 |
|       | <b>ANEXO II – RADIODRAMA “FORA DO AR”</b> .....                   | 206 |
|       | <b>ANEXO III – RADIODRAMA “CARNE MOÍDA”</b> .....                 | 217 |
|       | <b>ANEXO IV – RADIODRAMA “VC NÃO ME CONHECE”</b> .....            | 227 |
|       | <b>ANEXO V – ESTUDO PERSONAGEM DE A VAGABUNDA</b> .....           | 230 |

## INTRODUÇÃO

Oi, tudo bem contigo?

Meu nome é Igor Fernando de Jesus Nascimento. “Igor Nascimento”, assim me assino. Nasci em 87. Sou filho de Sônia Maria de Jesus Silva Nascimento e de Luís Augusto da Silva Nascimento. Tenho um irmão mais velho chamado Ítalo Augusto de Jesus Nascimento. Meu pai é de Pedreiras, terra do João do Vale. Foi carpinteiro e hoje é comerciante e líder comunitário, fundador da rádio comunitária Bacanga FM e um exímio jogador de dama, com mérito de conseguir um empate com Dotinha, um dos maiores jogadores de dama do Brasil. Minha mãe é de Teresina, terra de Torquato Neto, devota de Nossa Senhora, que, pelo que entendi, pode ser a Virgem Maria, Nossa Senhora da Conceição e também Nossa Senhora da Penha (a santa padroeira da Área Itaqui-Bacanga, cuja imagem fora achada na praia da Guia, no bairro da Vila Nova). Ela foi quebradeira de coco babaçu, alfabetizou-se com doze anos, tornou-se professora de escola básica e de creche, graduou-se, pós-graduou-se, faz um mocotó sem igual, tem uma força incrível e é, sem sombra de dúvidas, o pilar de nossa casa. Meu irmão, Ítalo Augusto de Jesus Nascimento, formou-se em Farmácia, passou no concurso para oficial de justiça e segue essa profissão. Ele gosta muito de música e toca violão divinamente bem. É calado. Dificilmente fala o que está sentindo. (E o interessante disso é ver essas manifestações se revelando de forma diminuta, nos detalhes, nas sutilezas ou nos *élans* de fragilidades que conseguem quebrar essa carcaça dura, como se fossem as rachaduras de uma crisálida). É água sensível envolvida em carcaça dura. Eu também nasci em São Luís, no dia 28 de janeiro, às 22:20h e sou escritor.

Comecemos.

## 1 REFLEXÃO SOBRE A PESQUISA-CRIAÇÃO

### 1.1 Escrita em trânsito

Sempre me inquietou a imensa dificuldade que existe de se compartilhar um processo de escrita. Entre escritores essa partilha fica mais fácil e a razão é bem simples: compartilhamos a experiência de escrever com seus ardores, temores, termos, armadilhas, travas, detalhamentos, estruturações, expectativas, publicações, encenações entre outras vivências que surgem do labor com as palavras. Labor que se dá, na maioria das vezes, de forma solitária e que se enriquece muito, pelo menos para mim, no instante em que ele é compartilhado, não somente para um leitor “X” amigo ou para um público, mas para alguém que consiga “pensar o texto” junto contigo, alguém que consiga refletir o texto. Muito se fala da escrita no particípio passado: “foi escrito”, “foi feito”, “foi publicado”. A palavra escrita ainda detém, a despeito de toda a tecnologia de informação, de vídeos, de gravação, um quê de autoridade, que antes de ser a autoridade da palavra em si (enquanto poesia, enquanto matéria de expressão), é uma autoridade de um pensamento. Um discurso que é feito essencialmente no particípio passado: foi “dito por”, foi “ordenado por”, foi “escrito por”... Nos sufixos do “ado”, “ido”, “isto”, o verbo se fecha, como se o particípio vetasse a participação, como se não houvesse outro presente possível, além daquele que fora previsto, como se ler fosse uma atitude passiva, uma contemplação e não um outro tipo de escrita: a escrita do leitor com seus referenciais de mundo e sua imaginação. Sobre isso, alguns estudos, dentre os quais eu cito “O Lector in Fábula”, de Umberto Eco (1932) e o “Espectador Emancipado” de Rancière (2018), apontam, *grosso modo*, um outro lugar de relação entre a obra e o seu leitor (espectador). Uma relação de construção de sentidos, um trânsito de sentidos, um jogo sem sínteses definidas, um local de provocação, no qual a obra não somente quer te dizer algo mas quer, às vezes exige, que tu digas algo também. O quê? Não sei. E justamente isso é que é instigante, pelo menos para mim - esses deslocamentos, esse vai e vem, essas constantes conjunções e disjunções, composições e decomposições, indeterminações, onde o dentro salta para fora e onde o fora salta para o dentro: escrever e ler são formas de ver, de tocar, de ouvir... E isso não se dá apenas no nível obra/espectador. Há várias zonas

de contato, da obra com a linguagem, com a língua, com a memória, com o *media*, com a crítica, com a matéria, com a cena, com a teoria etc. No fim das contas, uma escrita, no *lato senso* da palavra, sempre se encontra, se depara, se fricciona com outras escritas. É um trânsito que, ao meu ver, é mais “flagrante” na dramaturgia textual feita para o teatro e para o cinema. Falo mais “flagrante”, porque não acredito, sobretudo no que tange ao texto, nas dualidades “texto vs cena” ou “texto vs palco”. Esse fluxo é apenas um dos inúmeros fluxos possíveis e o interessante dele, o “flagrante”, está nessa zona de contato na qual o texto, o discurso, não encontra apenas um ou mais destinatários, mas se depara com outras estruturas que o provocam (o ator, o filme, o palco etc.). Esse deslizamento, do qual fala Sarrazac (2012)<sup>1</sup>, da estrutura-texto e da estrutura-cena, essa relação de interfaces entre estruturas, está acontecendo a todo tempo, a todo instante, pois nascemos impregnados de estruturas: a língua, a sociedade, as mídias, as relações familiares entre outros inúmeros sistemas que usamos para falar e para sermos falados. Estamos atravessados. Estamos em trânsito. Digo-te isso porque tenho uma “teoria” de que quanto mais o texto “desliza” entre estruturas, quanto mais ele é friccionado por elas, atravessando-as, varando-as, esgarçando-as, usando-as, catalisando-as, conflitando-as, mais o texto alcança e acessa outros lugares, outras imagens, para além daquilo que tínhamos como “ideia inicial”. Na verdade, não se trata de uma teoria. É uma impressão que trago da minha prática – que é de onde esse estudo surge - onde estou como dramaturgo, roteirista (rádio, cinema, publicidade), contista e poeta de ocasião. Mas me tenho como “escritor” apenas, porque não consigo separar muito bem onde o dramaturgo termina para dar lugar ao roteirista ou quando o contista começa deixando de lado o dramaturgo e o roteirista. Está tudo junto. A única diferença, talvez, esteja no que é apresentado ao público: um roteiro, um conto, uma peça. Todavia os projetos que venho escarafunchando desde 2015, os livros *Caras-Pretas* e *Fôlego Curto*, projeto *Fôlego Curto – Dramas para ouvir* e os que estão em andamento *O Paradoxo é uma rede onde a verdade se balança* e *Horário Comercial* – sobre os quais discorro um pouco no início deste trabalho –

---

<sup>1</sup> A essa concepção de um texto “oco”, de um texto “profundo”, que “conteria” todas as representações vindouras (...) convém opor hoje a ideia de um trabalho de superfície, ou melhor, de interface: deslizamento da estrutura-texto e da estrutura-representação uma sobre a outra; sobreposição graças à qual o texto se vê posto em movimento por sua própria teatralidade, que lhe permanece exterior. Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga, mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco. (2012, p.68, grifo do autor)

também não têm fronteiras definidas. Embora haja hibridez de linguagens nesses projetos (vídeo, rádio, editoração etc.) não consigo me inserir na categoria “multimídia”, pois, mesmo trabalhando quer seja na produção, na direção, na provocação, no dramaturgismo, na montagem etc. eu sempre parto da escrita, pois escrevendo eu (me) “vejo melhor”... Daí, a articulação teórico-prática e prático-teórica, tem como gatilho uma premissa de Umberto Eco (1932), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, onde ele diz que o texto é uma estrutura aberta, uma “máquina preguiçosa” que exige um engajamento do leitor. Eco se inspira na metáfora criada por Borges, quando este compara a leitura a um passeio dentro de um bosque no qual o leitor se embrenha, atravessa, caminha, se acha, se perde:

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para esquerda ou para a direita de determinada árvore que encontrar e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1932, p. 12).

Considero, também, que escrever é uma jornada, um bosque cheio de bifurcações (“trifurcações”, “quadrifurcações” etc.) e que esse caminho, esse bosque, apresentado ao leitor ou ao espectador, é uma resultante de várias “caminhadas”, de várias experiências, de vários desvios que podem (e devem) ser compartilhados, pois o processo também é uma arte e quanto mais ele for rico de memórias, de imagens, de poesia, mais “vivo” será o que dele derivar – quanto a isso não tenho nenhuma dúvida... A questão é: como? Como criar esse espaço de partilha, de interpolação, de contaminação? Qual seria o método desse estudo? Eu poderia partir do meu processo (se posso dizer assim) para articular outros lugares de criação? Talvez sim, se eu não pensar em compor obras partindo de mim, mas de decompor, de me decompor, para chegar no lugar de entre-criações... Então, primeiramente, para não incorrer em “fórmulas” ou em um “passo a passo”, ou numa transposição de teorias sobre criação de outros para falar sobre o meu processo de criação, eu preciso te situar os pontos de partida dessa tese, os lugares onde eu me divido, para depois cavar o que irei dividir. E por se tratar de algo que parte de mim, que tem uma ligação direta comigo, peço que me dê licença para tratar-te por “tu”. Pois em São Luís do Maranhão, de onde venho, nós usamos o tu e - vezes sim, vezes não - conjugamos o verbo, “tu fizeste”, “tu deste”, “tu vais”, “tu estás”; mas “tu vai”, “tu fez”, “tu deu” também coexistem na fala – e isso é bonito, eu acho: quando o

dizer esculpe a palavra: a água esculpindo a pedra. Esse “tu” tem duas funções para mim: uso o “tu” para me manter perto de onde vim, para me manter perto daquilo que carrego comigo, para não me distanciar das minhas marcas, das minhas sangrias, daquilo que me move e, ao mesmo tempo, é uma tentativa de chegar mais perto de ti, criando assim, um espaço de troca. Quando eu falo “tu”, eu não apenas me trago, mas trago minha terra: é uma marca do meu sotaque, é uma marca da minha terra cravada em minha voz. Para encontrar-te, eu não posso esquecer da minha voz. Ela sempre está comigo e me cava no longe do tempo, sempre de dentro para fora. Eu me lembro dela. Quando nasci, chorei. Eis a primeira manifestação da minha voz: meu choro. Eu lembro: eu dormia dentro do mar, era o útero da minha mãe, mas como eu nunca a tinha visto de fora, aquilo era um mar. Eu dormia no mar, o mar inteiro era o meu sono – e sono e sonho, para quem ainda não nasceu é a mesma coisa – eu dormia dentro do meu sonho e de repente eu acordei fora dele, sufocado, um pedaço de carne frágil, invadido pelo mundo inteiro. Eu chorava, chorava sufocado, até encontrar o bico do peito da mãe, o consolo de seu seio. Aí eu sosseguei: mergulhando dentro dela e ela mergulhando dentro de mim... Eu não posso esquecer minha voz. Não posso. Se a esqueço, fico com a impressão de que não nasci ou com a impressão de que estou sempre nascendo no desespero, desesperadamente procurando o seio materno. Não. Eu preciso sempre lembrar que tenho uma... uma voz, porque muitas vezes, o nordestino, ao chegar na grande cidade, encontra-se sujeitado. É um sujeito sujeitado, precisando ouvir o que lhe dizem sem poder dizer. O preço de ouvir calado custa. Custa a dor de não poder falar, de não estar na “posição” de falar e do falar, a dor de nunca ser o que se é, a dor de ter de performar a figura do nordestino conforme a visão estereotipada dos preconceitos. Ah não, meu amigo, não me venha com essa! Eu sou maranhense do meu jeito, ponto, atravessado por um milhão de coisas, ponto! ... Mas não sei... Sabe? Ainda assim, parece que estou sempre atrás. Parece que estou sempre atrás, sempre. “Eu nunca vou ser isso”, penso, assombrado pelos arranhas céus, “eu nunca vou ser isso” pois é longe, é alto, é outro trajeto, é outro caminho, e eu vim de longe, eu vim de longe; e, se eu vim de longe, logo, estou atrás, de quem parece estar mais perto. Mais perto de quê? Do mundo? De algo que não está em mim e que tenho de encontrar? Seria esse caminho o meu? Não sei ainda. Não sei. Não sei. Pode ser. Por que não? Mas por qual medida de razão eu sinto que eu



tenho de deixar tudo que tenho para assumir aquela ou aquela posição? Oxe, oxente, marrapá, marminino, que praga danada, será o Benedito?! Por que tenho a assombrosa sensação de que estou começando do zero? Mais um nordestino em São Paulo: uma tábula rasa, açoitada pela cidade, que é muito violenta, violentíssima, que é muito bela, belíssima. Mas ela se torna impossivelmente violenta e inalcançavelmente bela, se eu estou despido de chão, se não tenho os instrumentos de navegação que construí e que me construíram. Será que eu os esqueci ou será que me fizeram esquecer? Pergunto-me... Os dois, eis a resposta. No meu caso, sim, os dois: fui apagado e me apaguei. Senti-me como que “desvestido” de minhas memórias: nu, fragilizado. Apenas aquele bebê frágil. O bebê frágil: a criança a ser novamente educada (a tapas e promessas de mimo). Mas de novo, papai? Mas de novo, mamãe? Voltei a ser criança de novo? É isso? Mas eu já não sou um adulto? Eu já não sou “crescidinho”? Eu não teria, por acaso, uma procedência de passado? Porque então eu não consigo trazer o meu passado? Minha terra não veio comigo? Mas claro que ela veio. Ela está em mim, na alma cravada, eu preciso invocá-la: vem, fala, me fala voz, me fala! Eu preciso também dizer o que vejo. Sim. Eu posso – e devo – me posicionar diante de outras visões de mundo. Não que este ver ou aquele outro estejam “errados”. É um ver, dentre muitos “veres” possíveis, entre eles: o meu. A minha voz, eu não posso perdê-la. Eu não posso... Ao mesmo tempo, eu não posso apenas falar sozinho. Não dá. Não faz sentido. A solidão também dói se ela vira uma condição e não uma construção de si mesmo, *com* e *no* outro. Se a solidão vira uma condição, um dia eu perguntarei - na falta de diálogos possíveis - eu perguntarei ao meu próprio eu: para onde vou? E ele certamente me responderá com a mesma pergunta repetidas vezes: “para onde vou”, “pra onde vou”, “pra onde vou”, e daí eu me afogaria, como diversas vezes me afoguei, no eco de minha própria voz. Eu também preciso do diálogo. Eu também preciso de outras vozes, eu também preciso ouvir. Eu preciso ouvir e falar e nessa fricção eu vou esculpindo o movimento perpétuo do meu existir, eu vou dando vazões à minha existência na minha existência. E as vozes, quando se somam... Quando as vozes se somam, se juntam, se entrelaçam... ô brinquedo bom de dançar, a voz, e quando as vozes se cantam, eis uma coisa bonita, eis o teatro do humano. Porém quando as vozes se anulam, ou te anulam, a dor do não-dizer, do não poder dizer, remói o dentro. Remói tanto, tanto, deixando-te apenas duas

opções: ou o silêncio ou o grito. Eu, da minha parte, cansei dos dois. Sim, cansei. Porque gritar o tempo todo cansa, cansa sempre se colocar inteiro para fora, isso me consome. Da mesma forma, cansa também se guardar inteiro para dentro a todo instante, isso me desconsome. Por isso decidi falar, decidi falar contigo a fim de construirmos alguns termos, algumas articulações, uma dramaturgia, um pensar dramatúrgico. Para tanto, eu preciso primeiro construir o meu personagem, na tua frente, destacando as linhas que me movem, descascando a viva carne de meus pontos de partida, ou seja, abrir primeiramente o meu jogo e, depois disso, propor-te um diálogo pra modo de a gente se conversar...

\*

\*       \*

Para falar sobre isso, eu preciso voltar no tempo e deparar com aquele “outro de mim” que decidi, aos 19 anos, que seria escritor. Meu primeiro curso na universidade foi Engenharia Elétrica – até aí todo meu estudo e formação era nas ciências exatas. Daí a decisão ao prestar vestibular para engenharia se deu quase que de forma tautológica: “tenho afinidade com matemática, química e física, daí, como engenharia reúne esse bojo de áreas, eu vou fazer engenharia”. Simples. Todavia não, eu não tinha nenhuma afinidade de ordem íntima com isso. O curso começou e, um belo dia, enfastiado das aulas de cálculo I, cálculo vetorial, introdução à computação, geometria analítica I etc. entrei na biblioteca, conduzi-me para a sessão de literatura e fui ler Carlos Drummond de Andrade e depois Rimbaud. Não pelos nomes, que não conhecia, mas porque na minha cabeça, o poema era mais “rápido” de ler. O fato de ler literatura e escrever literatura vieram ao mesmo tempo, num golpe só. Ao ler poemas, me quis poeta, ao ler romances, me quis prosador, ao ler peças de teatro, me quis dramaturgo. O contato com a leitura e o fato de começar a escrever, eram (e ainda são) faces de uma mesma moeda. Tinha alguns caderninhos, que infelizmente perdi. Um caderno de palavras “interessantes”, como “tergiversar”, “orvalho”, “deleite” etc. (a medida do interesse era que essas palavras, pelo som, pelo desenho delas mesmas, remetiam ao gesto, à coisa, como a palavra “orvalho” me remete, pelo “o” e pelo “lh”, ao brilho que ele tem ao pairar sobre a folha). Tinha um caderno de “metáforas avulsas”, algo do gênero: “X” é como água, que mata a sede e engana o olho. Guardava essas metáforas “soltas” e depois achava algum lugar para encaixá-las. E tinha outro

caderno, de construções avulsas, frases que surgiam, alguma coisa que ouvi e achei interessante, algumas assonâncias, alguns versinhos, rimas “ricas” (tipo: “foi-te” com “noite”), alguns diálogos soltos etc. O mesmo processo que te falei linhas atrás, estava lá, no começo de tudo. Ao ter um contato de ordem afetiva com a literatura – já tinha lido alguns livros, os famosos paradidáticos, que a mim, devido à obrigação de ler, me geraram mais repulsa à leitura do que aproximação – retomando, ao ter um contato de ordem afetiva com a literatura, comecei, quase que por reflexo, a escrever também. Não houve um estágio intermediário. Eu e o Ítalo, meu irmão, não tivemos muito contato com livros que não fossem os da escola. Foi meio que pá-pum: li, gostei, me tocou, vou escrever, sou escritor. Como havia essa relação estrita, eu não lia apenas pelo prazer da leitura, mas também para tirar coisas, tirar palavras, construções, ritmos, tempos, desenhos de tramas, copiava à mão ou datilografava trechos e/ou capítulos inteiros de livro. Com *Lavoura Arcaica*, por exemplo, de Raduan Nassar (2002), eu fiz cópia de ponta a ponta. Gostava, entre outras coisas, da pontuação, quase em excesso, dos pontos e vírgulas, das vírgulas, dos dois pontos, mas sobretudo os pontos e vírgulas, que davam à escrita um tom sincopado, cada sinal de pontuação não era uma simples pausa, era um rasgo, um soluço, uma hesitação, diante do retorno às origens, um retorno que praticamente draga o personagem para o seu ponto de partida, forçando-o a refazer, sempiternamente, esse primeiro passo para fora de casa, esse primeiro passo, esse primeiro parto, feito, refeito, desfeito, incerto; algo atravessado, entre a pausa definitiva do choro engolido e a pausa movente do soluço engasgado: um ponto e vírgula: ; ... E essa constatação não se deu pela interpretação. Fiz a cópia do livro numa máquina *Remington*, que funcionava perfeitamente, mas tinha o botão “;” emperrado. E foi disso que surgiu essa reflexão. Esses exercícios obsessivos não consistiam em querer plagiar o escritor, mas de “roubar”, pegar, alguma habilidade, algum traquejo, alguma coisa que eu pudesse usar em outro contexto: pegar o movimento, primeiro sentindo como ele me toca para, depois, tentar tocá-lo (à maneira dos instrumentos) em outro lugar...

Isso me conecta para outro momento, mais para 2014 e 2015, que tem a ver com a maneira como tenho pensando e sentido os projetos. Ao mergulhar nas criações, naquelas que encabeço, sempre penso em vários suportes onde uma ideia pode se fixar – cinema, teatro, instalação, performance, livro, conto etc. – e como, na

outra mão, esses suportes podem friccionar a escrita. Mesmo que a “finalidade” do projeto seja, por exemplo, um conto, eu penso, durante o processo de criação mesmo, em outros tipos de derivações. Se eu for pensar em escrever um texto para “virar peça”, ou escrever um roteiro para “virar um filme”, se eu tiver apenas uma “vazante” para todo o material produzido, eu me sentiria (eu me sinto) sufocado, eu travo. Eu gosto essencialmente de fricções, não apenas de trabalhar com vários suportes, mas de transportar, para a escrita, outras dinâmicas. Em “Fôlego Curto”, o livro e as peças radiofônicas foi uma experiência muito forte nesse sentido. O livro eram textos que fiz entre 2011 e 2016, envoltos num projeto de livro, feito em parceria com Dinho Araújo<sup>2</sup>. Veio-nos a ideia de trabalhar, na dramaturgia do projeto gráfico, a ideia das efêmeras – esses insetos cujo tempo de vida se esfumaça em 24 horas. Os textos eram todos curtos, mesclas de contos, prosas poéticas e cenas esquetes, que jogavam, tanto pelo seu tamanho, quanto pela temática, com o transitório, com situações onde o tempo “acaba”, como em Um Dedo Por Um Dente, peça em que duas caveiras aguardam o momento de virar pó. Crônicas do Esquecimento, que tem como personagem o Esquecimento, em pessoa, falando como ficou “atribulado” depois que seu portador adquiriu Alzheimer. O traço para esse projeto foi o da aquarela, criando corpos de pessoas decalcados, de inerte contorno e o que “amarrava” era justamente o ciclo de vida da efêmera: do nascimento até a morte. Daí veio o projeto de trabalhar essas peças em versão radiofônica, que foi viabilizado por meio do Rumos Itaú Cultural de 2017-2018. Fiz uma adaptação de praticamente todos os textos e convoquei Waldeir Brito<sup>3</sup> para as ilustrações e Israel Pontes<sup>4</sup> para os vídeos – os “trailers”. Nas ilustrações, o jogo era fazer a imagem da peça – como se fosse um pequeno mosaico de vários elementos, porém sem colocar “rostos” ou “corpos”, para que o espectador não associasse a

---

<sup>2</sup> Dinho Araújo é artista visual, Mestre em Antropologia pela UFPB, curador independente no Chão Slz. Pesquisa performance a partir de suportes diversos, principalmente fotografia e lambe-lambe, provocando de outras maneiras a presença do corpo no mundo, no espaço público, exposto ao tempo e às interações sociais. Como tática de composição de imagens, produz desenhos, autorretratos, textos e partituras de dança em colaboração com artistas. Pensando aparições, visagens e o sentimento de medo e excitação diante dos corpos na rua, pesquisa máscara e a imagem de sujeitos racializados em álbuns familiares.

<sup>3</sup> Waldeir Brito é maranhense, natural da capital, São Luís. Desenha desde pequeno, mas começou seu trabalho como ilustrador aos 17. Hoje, Waldeir trabalha com temas como folclore brasileiro e ocultismo, focado no estudo e ilustração de tarôs. Usa como sua técnica principal a hachura com bico de pena em preto e branco. O digital também compõe suas obras, mas sua escolha é que ele simule as hachuras da pena, além de desenvolvê-las tornando-as diversificadas.

<sup>4</sup> Israel Pontes é maranhense, montador, editor e fotógrafo.

voz do personagem a uma imagem específica. Para os vídeos, o sistema é parecido: trechos das peças, permeados por imagens que dão uma textura do cenário e da trama, intercalado com cenas dos bastidores<sup>5</sup>... É mais ou menos assim que tenho pensado os projetos que levo por conta própria. Quando a escrita envolve ou um grupo de teatro ou uma produtora de cinema, aí eu penso “somente” o roteiro ou a dramaturgia textual: mas o deslizamento entre mídias faz parte do processo e advém de uma estratégia de sobrevivência, que move o político e o íntimo desse fazer artístico. Político porque eu penso muito na distribuição de um projeto, de como ele “chega” e para quem ele “chega”. Em São Luís, por exemplo, nós temos uma “sazonalidade” das produções teatrais. Explico. Até antes da pandemia, que mudou o contexto das apresentações teatrais, abrindo a possibilidade de veicular espetáculos on-line, não havia uma regularidade de peças em cartaz. Teatro não é o tipo de coisa que eu possa pensar nesses termos: “o que vou fazer esse fim de semana? Ir à praia? Pegar um cinema? Ir ao teatro ver uma peça...”. Não. Isso não é possível, pelo fato de se passarem semanas, meses até, sem termos peças teatrais em cartaz. E, quando isso acontece, quando temos, digamos, duas peças no mesmo dia, corre-se o risco de se “rachar” o público. Melhor intercalar horários e/ou dias, se não... Considerando esse contexto, esse contexto de onde eu vim, e que é uma realidade em várias cidades do Norte e Nordeste<sup>6</sup> (pior até se formos sair da capital e irmos para os interiores), se eu for pensar que um texto de teatro só vai ser um texto de teatro, eu, Igor, fico preso a esse ciclo e estanco. A minha estratégia, a maneira que encontrei de sobreviver no meio de tudo isso, é de fazer várias “frentes” – entre elas, a pesquisa acadêmica -, de acionar vários meios (várias dramaturgias) e de ser acionado por eles. Em vez de esperar por um fluxo de peças ou alguma abertura (um edital, um programa, um festival) eu prefiro elaborar, pensar

---

<sup>5</sup> Os vídeos e as peças radiofônicas estão no canal do Youtube: *Fôlego Curto dramas para ouvir*: <https://www.youtube.com/channel/UCGLxNndSUSHGrICbhBAYmtg/videos> (acesso em 20/02/2021). O processo de composição dos radiodramas está desenvolvido no Item 5.2 – Fricção de Linhas Dramatúrgicas.

O livro, *Fôlego Curto* (NASCIMENTO, 2017) está disponível em [https://issuu.com/igornascimento37/docs/livro\\_capa\\_e\\_miolo\\_comprimido](https://issuu.com/igornascimento37/docs/livro_capa_e_miolo_comprimido).

O processo de dramaturgia dos livros *Caras-Pretas* (NASCIMENTO, 2015) e do *Fôlego Curto* está melhor exposto na comunicação *Leitura e publicação de textos dramáticos – ato da leitura e como presença* (NASCIMENTO, 2018).

<sup>6</sup> Sobre isso, o livro de Fernando Yamamoto (2006), *Cartografias do Teatro de Grupo do Nordeste*, dá um panorama expositivo e crítico sobre o fazer teatral de várias Cias do nordeste brasileiro. Entre eles, alguns grupos do Maranhão: o *Xama Teatro*, a *Tapete Criação Cênicas*, a *Pequena Cia de Teatro* e a *Santa Ignorância-Cia de Artes*.

dramaturgicamente, o fluxo e as derivações de todo o material do processo e tudo que envolve e é envolvido por ele. Jogar com o que tem, em suma. Cavar espaços outros que não os institucionalizados. E daqui vem outra conexão, de ordem mais pessoal, que tem a ver com o meu processo de criação, de como ele foi se modificando ao longo do tempo, se ajustando, tentando se encaixar em outros lugares, me convocando, me impelindo, me retorcendo... Bem, eu não sou um escritor de “um jato só” ou de um fluxo de consciência intenso. Minha composição escrita é feita de “voos de galinha”, voos curtos, que vou juntando, pouco a pouco, até conseguir chegar em algum lugar. Como eu não tenho essa habilidade, esse fluxo contínuo, é como se eu “comesse pelas beiradas” essa ideia informe, essa “imagem mental” que está no centro, até chegar em algum lugar. Daí eu tenho basicamente dois procedimentos. O primeiro é ter em mente sempre um esquema, um dispositivo, uma estrutura, um esqueleto onde eu possa alocar esses “semivoos” e ir organizando e moldando o material que vai surgindo ao longo do processo de criação, modificando constantemente as estruturas em função dos indícios que vão surgindo. O segundo procedimento é “escrever para escrever”. Tem uma frase de Proust (*apud* MACHADO, 2009) que me chamou a atenção. Ele diz que um livro é como uma espécie de óculos: se tu lês um livro e não estás mais enxergando nada, então: troque de óculos, ou seja, troque de livro. Ler para ver e, também, escrever para ver. Escrevendo, eu *vejo* melhor, eu penso melhor, é onde eu entrevejo meus fantasmas, meus medos, minhas ânsias, alguma ideia, algum *insight*, algum ritmo; é uma extensão do meu corpo que me conecta com outros fluxos. E isso ficou bem mais patente depois que comecei a escrever diários. Preciso te dizer que sou acometido de crises fortíssimas de ansiedade. Em São Paulo, em 2018, quando realmente estava tendo uma crise atrás da outra, fui-me ao psiquiatra. Falei para ele das minhas angústias e que elas giravam em torno do fato de eu escrever e que comecei a ter crises agudas no momento em que decidi que seria um escritor “profissional”, em 2011, e que, agora, em 2018, pensava em parar, seguir outro rumo, largar o doutorado, sei lá. Daí, depois de conversar um pouco, ele me prescreveu uma caixa de alprazolam, para tomar antes de dormir; uma caixa de rivotril, para tomar caso a crise bata antes do horário de tomar o alprazolam; uma caixa de cloridato de naltrexona, dois comprimidos por dia, para combater o alcoolismo; uma caixa de bupropiona, uma vez por dia, antes do café da manhã,

para lidar com o tabagismo; e, por fim, disse que eu poderia escrever sobre isso, usar minha escrita para abordar esse meu problema, ao que rebati dizendo que não achava isso dramaturgicamente interessante. Todavia, apesar da resistência, foram os exercícios de escrita desinteressada dos diários que me tiraram do fluxo das crises e do ciclo vicioso dos medicamentos. Falo de “escrita desinteressada” porque antes só me sentava para escrever se eu tivesse uma ideia e o material que pudessem gerar uma peça, um livro, um filme. Já escrevia pensando no resultado final e para onde ele iria e isso, de certa forma, sufocava o processo, gerava ânsias... Hoje, diante de uma ideia, de uma inquietação, vou escrevendo, abro o diário e escrevo, vou e vou. Quando esse projeto fica mais “sólido”, me inquietando, me chamando, eu vou na papelaria, compro um caderno e começo outro diário apenas para ele. A escrita faz com que eu “ache” as coisas, pois ao mesmo tempo que eu escrevo, tiro as coisas da cabeça e ponho no papel, o que está lá no papel, escrito, também me olha, também fala comigo. Para achar uma estrutura, por exemplo, eu vou escrevendo, colocando referências, falando sobre o que está me instigando, sobre o que me puxa até essa história, construindo uma argumentação, fragmentando personagens etc. Quando faço a pesquisa artística, já vou escrevendo minhas impressões, criando algumas frases soltas, fazendo alguns rabiscos, alguns poemas, ensaios, crônicas, impressões, depois volto ao diário e tento criar, “condensar” as imagens que estão lá... Vou te dar um exemplo expondo rapidamente um processo em andamento. Ao escrever *Caim ou Elefante Branco*, eu cheguei num ponto em que eu achava que a história de Ícaro, o seu fascínio pelo sol, tinha a ver com essa história, que trata basicamente da paixão de Caio (o meu “Caim”) pelo assassino de seu irmão. Para mim, o Ícaro não estava de fato encantado pelo sol. O que ele queria era queimar as asas, voar sem o pai, ser livre, voar livre, mesmo que esse voo seja queda – a queda seria o voo, uma maneira de se livrar da gravidade, abraçando-a ... E isso encaixa, de certa forma, com o desejo de Caio, que só pôde ser “livre” depois de se ver apartado, separado brutalmente do irmão através do assassinato, que foi tão brutal, que fez o assassino ficar famoso, despertando a curiosidade da mídia, indo a programas de auditório, dando entrevista. Diante dessa fama, Caio sente um misto de inveja e atração pelo assassino. Caio, além de se sentir atraído pelo assassino, começa a amá-lo – e esse é o mote: a paixão pelo assassino. Para chegar aí, no Ícaro, foram algumas

páginas de diário, tentando cavar esse desejo, essa atração que as pessoas têm pelos assassinos, pelos *serial killers*, pelos criminosos brutais, o tanto de séries e vídeos que existem sobre isso é uma prova. Mas, depois, voltei a essa história, a esses escritos sobre Ícaro e seu fascínio pelo sol, reli as páginas do diário, e tentei condensar esse fascínio pelo sol numa ideia de fogo, no fascínio que o fogo desperta no personagem, o Caio, a ponto de este querer entrar dentro dele, a ponto de ele querer, como gesto de ternura, de amor, ter uma relação carnal com o assassino do irmão. Surgiram, pois, esses trechos sobre os quais fiz alguns apontamentos:

Calor, né? Essa coisa que gruda (*Talvez essa seja a frase que abra o texto, a abordagem com o assassino*)

O SUOR DESMANCHANDO A FRONTEIRA ENTRE O TECIDO E A PELE (*Talvez uma ambientação, jogar um calor de 30 graus, as coisas suando, se derretendo, tudo se derretendo: o corpo, o íntimo, as memórias de infância etc.*)

A PAIXÃO DO FOGO É GRUDAR O ÍNTIMO DAS COISAS (*Talvez o subtexto da declaração de amor de Caio para o assassino – ou uma característica de Caio, que se sentia grudado ao irmão, à imagem do irmão mais velho*)

O FOGO TEM O DOM DE DEIXAR AS COISAS PEQUENAS (*não sei onde isso pode ir, mas me dá uma sensação de que o desejo, o fetiche pelo assassino, pode diminuir a brutalidade de seu crime e inclusive perdoá-lo*)

NAS CINZAS, O FOGO ABRAÇA A SOLIDEZ, A SOLIDEZ EFÊMERA DE 2 QUE SE TORNOU 1, UM 1 INCONTÁVEL de vezes (*talvez jogue isso pro final, quando Caio se declara para o assassino – como se eles pudessem ficar juntos, queimando todo o passado*)

O FOGO É CEGO (*não sei, me remete à sensação de que o desejo é cego*)

AS CINZAS TÊM UM GOSTO AMARGO DE NADA (*não sei, mas tem alguma coisa*)



*aí nessa frase, uma mistura de olhar com paladar, mas não sei – só escrevendo pra ver)*

*“(...) Como se derretêssemos, nós dois, no mesmo instante, no mesmo lugar, no mesmo tempo, uma coisa só: aquilo que de nós sobrou: NADA DA GENTE” (uma possível fala de Caio, não sei muito bem em que ponto, talvez no final junto com a ideia das cinzas). (NASCIMENTO, no prelo)*

Essa miríade de escritas envolvendo os diários, os trechos, as elucubrações, as frases soltas, os dispositivos, as estruturas, as “texturas” (o ambiente, os elementos, nesse caso de Caim Elefante Branco, o calor entra como uma textura que permeia o texto), enfim, todos esses escritos, impregnados de visão, de vislumbres, de íntimos, de tempos, de movimentos que peguei aqui, lá, acolá; vão se adensando, se avolumando, se misturando, até chegar num ponto em que eu “armo” todo o material e vou escrever no computador, onde começa o trabalho “braçal” de juntar, colar, reescrever, catalisar, trabalhar na frase, na cadência etc. Meu processo de criação procede de fora para dentro, como se cada trecho, cada imagem-texto, pressionasse isso que está lá no meio, indeterminado. Não consigo pensar em uma IDEIA CENTRAL para depois ir transpondo-a. E aqui vem a necessidade de, no seio desta pesquisa, seguir o caminho criativo, o meu processo de criação, considerando-o também como um material de pesquisa, pois é também um meio de investigação. E questão a se pensar – a meu ver – é: como passar disso que acontece no âmbito do particular para um público mais amplo que não teve contato direto com os trabalhos que fiz, como pensar o caminho que parte da singularidade para a pluralidade. Como fazer essa “dupla divisão”: o que me cinde e me move (o que me divide), e o dividido - o que eu compartilho contigo? Como encarar a teoria não como um explicador ou qualificador de uma ideia (um guarda-chuva que abriga a prática), mas como uma voz, vozes, que põem o pensamento em movimento, criando assim, não um lugar de autoridades ou de qualificação, mas um lugar de diálogo, um lugar de criação. Faço uma derivação da abordagem conceitual de Deleuze (MACHADO, 2009), que considera seu levantamento de referências como um grande teatro, no qual as teorias, os discursos, seriam os personagens dessa “peça” conceitual que se quer fazer. As

referências, segundo ele, são para “pensar com”: “pensar com” conceitos para formular conceitos. Porém, me pergunto como eu passaria do “pensar com” para o “escrever com”... Pois tudo que é discutido aqui reverbera diretamente no meu processo de criação e, também, nas oficinas e provocações dramatúrgicas que eu animo... Todavia, meu processo de criação não oferece uma estrutura sólida, pois ele não segue uma lógica de “primeiro isso” e “depois isso”, os elementos vão me surgindo como sintomas, uma fala ali, um dispositivo lá, um argumento acolá – só depois eu monto. Essa ordem, “primeiro isso” e “depois isso” não funciona nem para mim e, tampouco, para os processos de criação em conjunto, pois cada um tem sua maneira de criar, e a força do processo está nisso, nessa singularidade das criações e de como elas se friccionam. A lógica do “*step by step*” pode ajudar a organizar o material de criação, estabelecer alguns pontos de chegada, mas pode, em contracanto, atrapalhar por exigir o mesmo tipo de passo a andares diferentes, sobretudo se o primeiro passo for a “ideia norteadora”, o “conflito central”, “o tema-base” amarrações que demoram muito tempo para maturar. Pensar assim, aos meus veres, é desenhar o croqui da escultura e querer que ela seja exatamente igual à pedra que irei esculpir. É como se me perguntasse, o que eu quero da pedra sem nunca perguntar à pedra o que ela quer de mim... O que me conduz, pois, todavia, contanto, contudo, então para chegar neste “escrever com” é o meu “interesse”. O meu interesse... A ideia de interesse, aqui, é emprestada a Bergson (2010). Segundo o filósofo, o interesse está diretamente ligado à nossa percepção e essa, por sua vez está ligada ao nosso agir sobre o objeto percebido. Eu percebo aquilo que me interessa (aquilo que me atrai) e aquilo que me interessa me leva a um agir (a uma reflexão do estímulo). Com se dá isso? Nós não percebemos um objeto como um todo, apenas uma parte, apenas alguns de seus movimentos, aqueles que nos impelem a agir, que provocam em nós alguma reação. Um objeto, mesmo estático, está em constante movimento. O que se manifesta para nossa percepção é apenas uma parte desse complexo arranjo de movimentos que constitui um corpo. O que seria uma faca para mim? Aquilo que uso para cortar algo (há outros usos, mas vou com esse). Essa “utilidade”, esse “chamado à ação”, essa “atração” é o que define a relação entre meu corpo e o objeto em questão, como se algo emanasse dele e fizesse que algo, dentro do meu corpo, vibrasse, refletindo-o. É uma via de mão dupla, na qual algo vai do objeto para mim e algo vai de mim para objeto... Mas

aí surge um problema. Pois para um objeto como uma faca, fica “simples” de delimitar quais são os movimentos que me interessam. Todavia, o que vibra em mim quando esse objeto de interesse é uma teoria ou uma obra ou uma pessoa? Ou quando esse objeto, por mais simples que seja, desperta em mim uma reação que vai para além do uso prático e imediato deste? Todavia, esse conceito de interesse, apesar de muito amplo, me fornece uma brecha para pensar o direcionamento de todo o material levantado ao longo da pesquisa e qual seria o seu uso, a minha ação sobre ele e sua finalidade. A ideia de referência, tomando como base também o projeto artístico (que também pega uma linha daqui e outra de lá, a fim de catalisá-las num dizer específico) serve para destacar elementos disto e daquilo (de filmes, de teorias, de textos etc.) para construir algo: a obra por vir. Não se trata necessariamente de copiar e colar algo (pode ser isso, mas é um uso pobre da referência). Por exemplo, há uma referência dentro da abertura do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet (2002), que eu posso conectar ao curta-documentário *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado (1989). À parte: *Jeunet, nas entrevistas, assume abertamente seu interesse por Furtado e, também, por Glauber Rocha*<sup>7</sup>.

O dispositivo seria resumidamente uma narração em *off*, frenética, fazendo uma aparente livre associação de ideias. Todavia essa associação, em *Ilha das Flores*, é praticamente um silogismo levado ao extremo, ao ponto de a lógica parecer derrisão... Furtado começa descrevendo um japonês, que é um homem, que é bípede, como a galinha, e mamífero, como a baleia; que possui como diferença dos demais bípedes e mamíferos, o polegar com poder de pinça e o “telencéfalo altamente desenvolvido” etc. Essas “definições” de ordem lógica (baseadas em dados estatísticos, biológicos, científicos) vão se juntando pouco a pouco, acompanhando o ciclo de um tomate que começa no agricultor (o japonês) para chegar na Ilha das Flores, lixão de Porto Alegre, onde os moradores (com “telencéfalo altamente desenvolvido”) fazem fila para pegar a comida que fora separada para os porcos (mamíferos) que são propriedade de um “dono” (com “telencéfalo altamente desenvolvido”). Essa narração em *off*, acelerada, com dados que aparentemente são aleatórios, unindo a informações de cunho científico, esse

---

<sup>7</sup> Faço isso porque Jean Pierre Jeunet, cita muito Fernando Meirelles e Jorge Furtado como referências do cinema brasileiro. IN: <https://www.cineclick.com.br/noticias/varilux-2014-diretor-amelie-poulain-apresenta-seu-novo-longa-no-rio>

movimento das informações, está presente na abertura do filme de Jeunet. Um dia, numa hora específica, uma mosca da família das *Calliphorides* capaz de produzir 14.670 batimentos de asas por segundo pousa na rua Saint Vincent. A partir desse incidente, outros fatos vão se somando, sempre com números, dados, horas precisas (as napas da mesa de um restaurante fazendo os copos dançarem, o homem apagando da lista de telefone o nome e o número do amigo morto etc.) até chegar num espermatozoide cromossomo X de Raphaël Poulain que se destaca do pelotão e vai fecundar o óvulo da Amandine Fouet e, depois de nove meses, nasce Amélie Poulain. A referência de um filme para outro não está na citação direta ou na cópia, mas na “extração”, “exportação”, “derivação” de um dispositivo. A única coisa que “assemelha” a abertura de o *Fabuloso Destino de Amélie Poulain* de *Ilha das Flores* é esse movimento, no qual a voz off e a montagem criam um jogo frenético fazendo livres associações com dados “científicos” até chegar num lugar específico: no nascimento de Amélie ou num lixão chamado Ilha das Flores, onde os porcos comem primeiro e as pessoas comem depois. Tal movimento não tem um significado preciso: é um dispositivo que é “oco” pois eu posso deslocá-lo e movimentar outro conteúdo dentro dele. *A priori*, o que caracteriza um dispositivo, antes de ser algo que produz significados, é seu poder de produzir “deslocamentos de sentido”, de criar, uma vez inserido e trabalhado sob um olhar, uma nova disposição dos elementos que “passam” através dele. Dessa forma, o uso das referências nessa tese, se juntam dentro de um “dispositivo central”, que chamo de “A Criação nas Articulações”. Todavia, antes de chegar nele, eu preciso convocar mais vozes para trabalhar o dispositivo como uma proposta metodológica. Embora seja um termo mais conhecido no terreno da performance – e é, por essência e excelência, rizomada nesse terreno de fazer e pensar -, é no cinema que consegui ver o pensar em dispositivos de forma “mais flagrante”, pois a câmera é um dispositivo.

\*

\*      \*

Antes de ser considerado como arte, o filme era praticamente um truque de magia. Ver algo gravado, não importa como, era a atração em si. De certa

forma, o cinematógrafo tinha um efeito de trucagem, de engenhoca, de novidade mecânica, como o foi, tomando como referência a minha geração (a dos anos 1990), os primeiros celulares com chip (o famoso “tijolão”), as máquinas fotográficas digitais, os primeiros celulares *touchscreen*, as redes sociais, os *apps*, o *whatsapp* etc. O que assemelha essas invenções tecnológicas, esses dispositivos, em relação ao cinematógrafo, foi o poder que eles tiveram de mudar o comportamento das pessoas, a percepção, as relações, criando novas maneiras de agir (e/ou reconfigurando velhas maneiras de agir), de se comunicar, estabelecendo novos hábitos (e por consequente, novos vícios) e de criar novas linguagens, como vem se formando a linguagem do *instagram*, por exemplo. Tanto na virada século XIX como na virada do século XX, foi possível observar de perto, de forma empírica e teórica, como esses dispositivos influenciaram os hábitos e a maneira de pensar. Hoje, por exemplo, estamos habituados com o cinema, como a imagem projetada, todavia, durante as primeiras exhibições, conforme conta Jean-Claude Carrière (1995), a reação do público foi totalmente diferente. Reza a urbana lenda que alguns espectadores do filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* ao ver este plano:

Figura 1 - Frame do Filme *La Sortie de L'usine à Lyon* (1895)

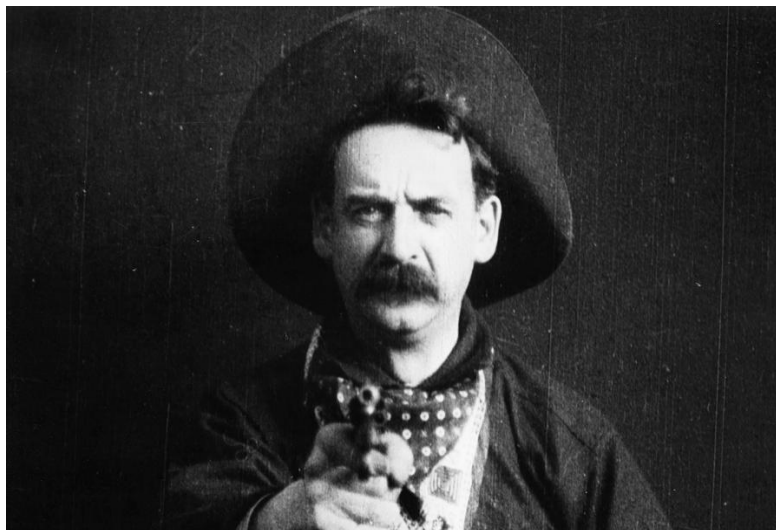


Fonte: *La Sortie de L'usine à Lyon* (1895)

... se desviaram ao pressentir que o trem vinha em sua direção. E um evento mais intrigante ainda se deu na exibição do filme *The Great Train Robbery*.

Havia, na cena final este close, um dos primeiros da história do Cinema. Este aqui:

Figura 2 - The Great Train Robbery, Frame.



Fonte: The Great Train Robbery, Frame (1903)

O público, ao ver este homem, pensou duas coisas: a primeira é que ele estava cortado, literalmente cortado. E a segunda, que acrescenta um assombro ainda maior à primeira, é que ele se mexia e, ainda por cima, apontava a arma em direção aos espectadores, com uma legenda em baixo dizendo “*bang!*”, em sincronia com o movimento de seus lábios. Esses exemplos, apesar de anedóticos para nossos olhos de hoje, abrem uma brecha para pensarmos o efeito desses dispositivos, pois, através dessas duas imagens projetadas, os espectadores não sentiram apenas a diversão do aparato tecnológico ou a emoção dos filmes de *westerns*, mas uma ameaça à vida: algo vazou da tela, algo se mexeu... Para ter uma ideia da dimensão do fenômeno (que hoje avança de maneira alucinante), é como se pudéssemos acessar o instante em que o que precedeu o teatro foi criado. O que, em termos de teatro, é absolutamente impossível. Há por certo, a história dos ritos dionisiacos, do ritual, do culto etc., mas isso não dá conta e, além do mais, coloca o Ocidente, a Grécia, como epicentro do que viria a ser o Teatro. Com a câmera é bem diferente, porque, no fim das contas, uma câmera é uma câmera: é um dispositivo mecânico. É um produto que nasce na indústria: um grande meio para que um olhar fale para outro olho. Ela “registra” e deixa esse registro para ser visto inúmeras vezes e por um preço relativamente baixo. Mais baixo hoje se eu

pensar que as “net-amazon-disney-globo-play-flix-prime” oferecem, a um custo baixo (de 10 a 40 reais) catálogos de filmes que custam de 500 mil a 100 milhões de reais (com a plena possibilidade de ser mais de 100 milhões e menos de 500 mil) ... Mas isso é outra discussão. Vou seguir o galope que estava trazendo. Então, lector, quando eu falo “flagrante”, que a câmera proporciona um flagrante, é porque os dispositivos estão no mundo há muito tempo, talvez desde a pré-história. Por ser um termo muito amplo e muito difícil de definir (e o interessante dele é justamente essa falta de definição) eu preciso tomar um certo cuidado para não cair em generalizações e de formular esse conceito. Eu tenho como base a ideia de referência, do uso das referências, como um “pensar com” a fim de chegar em um “escrever com”... Mas agora o que está em jogo, no jogo conceitual aqui formulado, são os conceitos que irão me ajudar a montar a metodologia desse estudo a fim de dar conta de todo esse material heterogêneo que manipulo, sem um recorte específico de teatro, de cinema, de dramaturgia textual etc. Parto daqui, desse trecho do livro de Agamben (2014, p. 31), *Qu'est-ce qu'un dispositif*:

“Eu chamo de dispositivo tudo aquilo que de uma maneira ou de outra tem a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as condutas e os discursos dos seres vivos. Não tão somente as prisões, os asilos, o *panoptikon*, as confissões, as usinas, as disciplinas, as medidas jurídicas, com as quais a articulação com o poder é evidente [ele se refere aqui à concepção de dispositivo criada por Foucault associada ao controle, ao poder e a criação de cidadãos “dóceis”], mas também, a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os celulares e, por que não, a linguagem mesma, talvez um dos mais antigos dispositivos (...).

Tendo essa citação como base, começo a tentar sair um pouco dessa noção mais “geral” do dispositivo e do encaminhamento que Agamben (2014) dá – que vai no sentido do conceito de profanação - e elaborar o que será utilizado na prática desse estudo.

O dispositivo é uma ferramenta: é uma prolongação do movimento de um corpo, uma extensão, que captura fluxos. A priori, essa seria a definição mais geral de dispositivo. Mas é necessário que eu discorra um pouco mais sobre isso, utilizando outras vozes que estão, a meu ver, seguindo um pouco nessa direção, que trabalham com “mecanismos móveis”, que atraem e manipulam sentidos diversos. Faço esse recorte, para entrever algumas “qualidades” do dispositivo,

alguns movimentos que eles me permitem fazer a fim de pensar dramaturgia por meio desse termo.

## 1.2 Dispositivos como agenciadores de fluxos

Um dispositivo possui um caráter mecânico, não necessariamente no sentido restrito do termo. Ele precisa, antes de mais nada, *funcionar*. Há um caráter prático, que está ligado diretamente ao uso que se faz dele, que pode ser tanto para o controle do heterogêneo, como por exemplo, o dispositivo das prisões; como, conforme me diz Rykner (2019: 16) para “desorganizar, para reintroduzir a mobilidade, instabilidade, incerteza e heterogeneidade”, o dispositivo da câmera por exemplo. Isso seria, conforme diz o autor, o que interessa aos artistas. Pois um dispositivo, aprioristicamente *dispõe* fluxos, movimentos, ideias, imagens e, para “funcionar”, ele precisa que fluxos, movimentos, ideias, imagens passem através dele e ele pode ser, por exemplo, uma intervenção, por exemplo, em *Ossário*, de Alexandre Orion, ele desenha pequenas caveiras nos viadutos e túneis de São Paulo. O que ele usa? Uma flanela úmida, com a qual ele vai “limpando” o cinza de fuligem e sujeira e desenhando uma série de crânios. Esse dispositivo provoca um fluxo completamente diferente, pois, *a priori*, Alexandre não está de forma alguma “pixando” o bem público: ele está “limpando”...

O dispositivo tem uma qualidade de *significante*, no emprego que Lacan, segundo Safatle (2009) faz desse termo. Dentro da teoria lacaniana, um significante possui esse caráter “oco”, que mencionei agora há pouco. Por exemplo, a palavra “pai”, em si, não tem nada. Todavia, a tensão que o termo “pai” condensa, a quantidade de sentidos que essa simples palavra carrega, faz com que esse significante “pai”, arraste consigo outros significantes: família, falta, lei, punição, aprovação etc. Um dispositivo, portanto, teria essa função: estabelecer um circuito de tensões e movimentos. Porque isso seria importante para Lacan? Uma das razões, conforme aponta Vladimir Safatle (Idem) é o fato de Lacan desacreditar na ideia do inconsciente como algo suspenso, como se fosse a base de um iceberg. O inconsciente se organiza como uma linguagem. Ele tem sua estrutura (seu dispositivo, suas disposições), uma espécie de “língua”: a-língua. O reconhecimento do sujeito, sua “formação”, se dá justamente no confronto e na inserção dentro de



outras estruturas de linguagem, que medeiam o contato do sujeito com o mundo e que lhe moldam, pois a linguagem também traz leis, códigos, condutas, reconhecimentos. O esforço da clínica seria justamente tanger minimamente essas “sintagmáticas” do inconsciente, isso que ele denomina de “a-língua”, através dessas estruturas de linguagem que nos impregnam desde o antes de nascer, como se tateássemos essa a-língua a partir dos deslocamentos de significantes das outras línguas que nos impregnam: como se cavássemos esses dispositivos do inconsciente (esses significantes) por meio de outros dispositivos de linguagem.

Desse pressuposto lacaniano, do caráter oco do significante que eu estendo ao dispositivo, surge mais outra qualidade desse termo: a *mobilidade* e a “*pressão*” – que estão inextricavelmente ligadas. Tomando como referência a palavra “pai”, por exemplo, ela tem a capacidade de “deslizar” em diversas camadas, indo do íntimo ao social, do micro ao macro. Se eu tomar como exemplo de dispositivo uma chave de fenda, ela tem uma movência reduzida (move menos fluxos), diferente do celular, por exemplo, que move mais fluxos. Ao mesmo tempo que o dispositivo desloca coisas e também pode ser deslocado: eu posso usar a chave de fenda para apertar um parafuso e, também, posso coçar minha cabeça ou estocar a carne de alguém. Por ora, para melhor desenvolver a argumentação, eu me foco nessa primeira característica, que é o fato de ele deslocar e dispor fluxos; e deixo a segunda para o próximo item. Retomando. Como um dispositivo *cria disposições* (RYKNER, 2019), ele faz com que as coisas se movam dependendo daquilo que ele mobiliza, provoca, fricciona e de como ele é utilizado. Digamos, um celular usado por criança, mesmo que seja o mesmo aparelho, não gerará a mesma disposição quando usado por um adulto. O que separaria a chave de fenda do celular? Ou a palavra “pai” da palavra “pera”? Seria a pressão que elas exercem diante do contexto em que elas são empregadas. É quase impossível hoje fugir do aparelho celular, em torno dele estão as redes sociais, a comunicação, os serviços dos aplicativos (que cada vez ganham um terreno maior, servindo como bancos, restaurantes, lugar de diversão etc.). Sobre esse caráter “oco” do dispositivo, há um fluxo que é pressionado, um ponto de “estrangulamento” de forças, como se fosse a dobra da fita de moebius, em que o dentro pressiona o fora e o fora pressiona o dentro – não havendo como dissociá-los.



Daí, por exemplo, a palavra “pai”, pode “pressionar” memórias, traumas, leis, desejos, a ideia de deus, a ausência. Daí um celular pode “pressionar” a comunicação de pessoa para pessoa, a vida prática, a noção de presença, a dinâmica das relações, o prazer, a compulsão. Tomo esse termo, “estrangulamento”, de empréstimo a Peter Pelbart, que fala sobre a fita de moebius e dos “pontos de estrangulamento dos quais se liberam outras energias, visões, noções” (PELBART, 2016. p. 21). A teoria de Peter Pelbart gira em torno desse conceito, mas vai para outro extremo, chegando à ideia de esgotamento no qual um corpo, como por exemplo, o de um judeu no campo de concentração, está tão esgotado, tão “estrangulado”, que não se sabe muito bem se ele é humano, se é gente, se é flagelo puro, se pensa, se vive em morte ou se está morto em vida. Mas voltemos. Aqui, tanto a palavra pai, quanto o aparelho celular, quanto esse corpo esgotado, geram uma *pressão*, fazendo com que fluxos de pensamentos, de imagens, de atitudes, de entendimento, percam o contorno que tinham antes, e se reconfigurem de outra forma. Retomo a imagem da fita de moebius... Na pressão, no estrangulamento, não há uma distinção nítida entre dentro e fora. O dispositivo possui um caráter disjuntivo e conjuntivo ao mesmo tempo. Dou-te um exemplo literalmente mais palpável: se eu pegar um tomate maduro e pressioná-lo com o punho, ele irá, concomitantemente, vazar entre meus dedos e ficar na concha de minha mão... Esse gesto, da mão espremendo o tomate, essa pressão, me leva a pensar no dispositivo como um movimento duplo: de um lado, o movimento proporcionado pela dinâmica da mão, de outro a dinâmica da forma do tomate alterada pela pressão da mão (que fica inteiramente impregnada de tomate). Um rio pode arrastar em seu curso um sem número de coisas (peixes, barcos, nutrientes, plantas etc.), mas preciso pensar que este rio também é pressionado pelas suas margens e qualquer alteração, como por exemplo, o desmatamento da mata ciliar,

alteram a dinâmica de seu fluxo. Dessa forma, ao mesmo tempo que um dispositivo cunha disposições, forja disposições, ele também é cunhado, ele também é forjado. *Se um dispositivo gera disposições, de igual forma, disposições geram dispositivos* (RYKNER, 2019). O que fica bem claro, se eu tomar como exemplo a “necessidade induzida” que o mercado faz, que Guy Debord (1971) chama de “falsa necessidade”. Antes de lançar uma campanha publicitária, uma equipe de *marketing* precisa levantar (ou forjar) o perfil de seu público alvo. *A priori*, um refrigerante é só uma água gasosa com gosto, feito de produtos artificiais. Isso não vende – sobretudo quando há concorrência. Daí é preciso criar uma “necessidade” de consumo. Criar um perfil de consumo, uma “persona” que irá consumir esse produto, capturar as “tendências”. *Um jovem descolado, que gosta de esportes e está sempre antenado nas novidades. Seu dia é repleto de informações. O mundo está em suas mãos. Ele está aqui e, ao mesmo tempo, conectado com tudo. “Qual é a ‘vibe’ de hoje?”, ele se pergunta ao abrir seu instagram cheio de chamados e curtidas.* E por aí vai. Em cima desse perfil (que pega várias tendências) lança-se o *slogan* da campanha. Eis o *slogan* da campanha da Fanta que encaixa nesse perfil que mencionei: SEJA UM DOS DONOS DA \*\*\*\*\* TODA. A campanha de publicidade consegue acompanhar esses fluxos, a ideia de que você tem o mundo ao acesso da mão e, sobre o *slogan*, vem toda uma série de imagens, que não são nem de longe, a imagem do refrigerante em si: esses fluxos vão parar no valor agregado ao produto, que é tomado pelo jovem que se encaixa nessa persona criada pela equipe de publicidade. São ideias de felicidade, interação, juventude, enfim. Na publicidade posso ver mais claramente o que Deleuze (1980) chama de “axiomatização”, essa capacidade que o capitalismo tem de cooptar fluxos, mesmo os mais revolucionários, para a venda, para o consumo de algo sem muito sentido. COCA-COLA: BEBA A FELICIDADE. Não se trata mais da *Coca-Cola*, todavia, é a *Coca-Cola*... E o “sucesso” de uma campanha e, por consequente, de um produto, se dá quando esse fluxo é invertido. Por exemplo. Eu posso ser um jovem, antenado, plugado, conectado etc. e me identificar com a Fanta e consumi-la. Até aí tudo bem (há algumas ressalvas, mas ainda há um pseudo livre arbítrio). Todavia pode acontecer que, para ser um jovem antenado, plugado, conectado etc. eu precise comprar uma Fanta. Aí o fluxo se inverte. É o produto (as séries de imagens associadas ao produto) que condiciona o acesso a esses fluxos virando praticamente o seu “canal”. Quando isso acontece,

uma palha de aço passa a ser um *Bombril*. Um whisky passa a ser um *Red Label*. Um carro digno do nome carro passa a ser uma *Ferrari*.

Observe que, antes de trabalhar com o produto em si, a ideia de dispositivo gira em torno de forças, fluxos, energias, tendências, imagens, discursos etc. – coisas que não são possíveis de tocar ou apalpar, pois disso nós só conseguimos aferir ou entrever os seus efeitos. Ao mesmo tempo que um dispositivo gera uma pressão dentro em função do mecanismo, há também pressões exercidas sobre ele, ao mesmo tempo que um dispositivo exerce pressão ele também é fruto de uma pressão. Os dispositivos não são coisas “dadas”, apesar de muitas vezes se apresentarem assim (como o celular por exemplo). Há toda uma série de movimentos, de forças, de repetições, de variações, de elaborações, rememorações, para que um dispositivo se estabeleça: ele é uma *contração*. E por ser uma contração, um dispositivo nunca é fixo: para ele se manter, há um jogo de tensões, por mais que o dispositivo esteja estabelecido na sociedade. Falo isso pensando nas reflexões de Agamben (2014) e Arnaud Rykner (2019) a respeito do dispositivo. Ambos começam seus livros partindo da ideia que Foucault tem de dispositivo que está diretamente ligada às relações de poder. Prisões, asilos, hospícios... Dispositivos que são utilizados para manter os meios de controle, que têm o poder de agenciar o heterogêneo, o diverso, e domesticar os fluxos, criando assim cidadãos “dóceis”, pois o asilo, as prisões, os hospícios, não estão apenas em seus respectivos locais físicos, eles se estendem, vão para o cotidiano, vão para a relação do sujeito com o trabalho (com seus toques de recolher, com o horário para isso e para aquilo), vão para o comportamento (o comportamento exemplar, pessoas que andam na “linha”, que fazem o que foi determinado como “certo” e que, caso contrário, podem ser taxadas e tratadas de loucas ou criminosas). É uma segurança que se alimenta com o medo: os “doidos” estão “seguros” (presos) no hospício e, se tu ficares “doido” tu podes acabar lá.

Os dispositivos, para exercerem pressão, também sofrem pressão, são forçados, no sentido literal do termo, pelas mais diversas forças, determinadas ou indeterminadas. Daí Agamben (2014) diz que quanto mais essa malha de controle compele o sujeito, mais aumenta o estado de vigia sobre as pessoas, essa eterna vigilância, de câmeras, de dados, como se o excesso de controle gerasse, por consequente, um excesso de impulsos retesados. Pois, se tu fores fora do padrão

do dispositivo de controle, tu és um pária, um diferente, que pode acabar indo parar justamente nesse lugar de punição: para não ir para lá, eu preciso constantemente me vigiar, eu preciso constantemente não me exceder, e os aparelhos de vigias estão se multiplicando, se multiplicando, os olhos mecânicos, que te olham sem que tu não tenhas a plena certeza de quem está olhando, mas com a certeza de que eles estão te seguindo para ver se tu sairás da “linha”, como se por trás de um cidadão dócil houvesse um terrorista potencial (ARGABEN, 2014, p. 48). Mas os impulsos não se controlam como a matéria bruta: são energias que circulam, que acham outros caminhos, mesmo no dispositivo mais restrito, há *algo que escapa, algo que vaza, algo que fura*, “um espaço”, diz Rykner (2019, p. 26-27) “ao acaso, ao aleatório, ao disfuncionamento, à contradição, à reviravolta”.

Partindo dessa ideia de Rykner (idem), evoco agora os conceitos de “real” e de “anteparo” lacanianos, dentro da perspectiva de Hal Foster (2014), em seu artigo *O Retorno do Real*. Segundo Lacan, o objeto ao qual direcionamos o olhar, também nos olha (FOSTER, 2014). Todavia, entre esses dois olhares, o do sujeito e o do objeto, está um anteparo, uma contenção. Diferente do animal, que está em contato com o mundo diretamente, através de seus sentidos, de seu instinto, de seus impulsos etc., nós, os humanos, estabelecemos esse contato através das mediações simbólicas, através das estruturas de linguagem, entre a percepção imediata (bruta) e a sua resposta. Há sempre um anteparo entre aquele que olha e aquilo que olha para ele. Esse anteparo faz a “*mediação do olhar-objeto para o sujeito*, mas também *protege o sujeito desse olhar-objeto*”, pois “sem esse anteparo [o sujeito] seria cegado pelo olhar ou tocado pelo real” (FOSTER, 2014, *apud* LACAN, p. 135-136).

Essa é a função do anteparo: negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas. Notem-se os tropos atávicos de caça e domesticação, batalha e negociação; tanto o olhar como o sujeito são dotados de estranhos poderes de ação e são posicionados de maneira paranoica. De fato, Lacan imagina o olhar não só como algo maléfico, mas também algo violento, uma força pode deter, e até matar, se não for desarmada antes.

Todavia, esse anteparo não é capaz de segurar toda a pressão do “real”. O que seria o “real” dentro dessa perspectiva? Segundo Foster (2014), na visão de Lacan, o real é aquilo que resiste ao simbólico e ao imaginário, ele é indeterminado

e, quando entra em contato com o sujeito, o real gera uma indeterminação, uma quebra, uma fissura nos dispositivos que usávamos para ler e sentir e interagir com o mundo tal qual nós entendíamos. Depois de um trauma, por exemplo, não sabemos muito bem quem somos. Perdemos os contornos. Não há uma mediação, não há pontos de apoio precisos, porque o real não está dentro de uma estrutura. O trocadilho de Lacan revela muito sobre isso: em vez de falar de incidente traumático, ele fala incidente “*troumático*” (*troumatique*). “Trou”, em francês, significa “buraco”. Quando o real se manifesta diretamente, ele faz vazar esse anteparo, essa proteção, fincando no sujeito um ponto de indeterminação, um buraco, uma “marca” pela qual seus impulsos mais recônditos vazam. A partir desse buraco, algo nos olha de dentro, um olhar nos vaza, nos tira de dentro da proteção das representações de mundo. O anteparo não está à salvo daquilo que ele contém, daquilo que ele protege. No campo das artes, no desenvolvimento do argumento de Foster, muitas obras de arte visam justamente quebrar essa proteção do anteparo, deixando vazar essa pressão do real. Como, por exemplo, a série de fotografias *Death and Disaster* composta por Andy Warhol em 62 e 63: são fotos de acidentes de carros, cadeiras elétricas e suicídios. As fotografias geram bastante impacto pelo teor de seu conteúdo. Todavia, a maneira como algumas estão dispostas na exposição (sobretudo as dos acidentes de carro) provoca um choque de outra ordem: são várias cópias da mesma foto, postas uma ao lado da outra (ou uma em cima da outra ou explorando as duas justaposições), montando uma espécie de “álbum” de fotografia com a mesma cena, com a mesma fotografia, com o mesmo instante capturado pela câmera. Essa repetição (por que repetir a mesma foto?) nos força a olhar uma vez, mais uma vez e mais outra vez, como se não houvesse escapatória. A imagem diz: olha, olha, olha, olha, até furar o nosso olhar. Nesse movimento, algo salta aos olhos (e algo salta de nossos olhos), algo que está atrás dessa imagem e na maneira como ela é disposta. Trazendo essa reflexão para ideia de dispositivo, o dispositivo abre uma brecha, uma dobra, ele não só cria uma nova disposição, como ele deixa que algo indeterminado vaze, fure, mesmo quando esta pressão não está evidente, pois o real, mesmo “controlado”, se manifesta, como o exemplo dado por Agamben do cidadão dócil vs potencial terrorista, como o público da sessão de *La Sortie du Train à la Gare de Lyon*, se esquivando do trem que vinha do fundo da tela. Detalhe: tanto o cinema como a locomotiva eram invenções novas: então

imagine aquele trem enorme, aquela máquina fumeante, de ferro, bafo e fogo, apitando, gritando, freneticamente movendo-se com rodas de ações, a locomotiva, vindo em direção ao espectador, o movimento-imagem da máquina saindo da parede, da tela, avançando, avançando, avançando... eu certamente seria o primeiro a me jogar no chão...

Bom, pensando de forma lógica, eu proponho a seguinte linha de construção: se um dispositivo gera pressão, é porque uma pressão (ou pressões) são exercidas sobre ele. Se um dispositivo é cunhado, forjado tanto por fora quanto por dentro, ele cria marcas, furos e contrações na gente (ou nas coisas), levando-nos a perceber (e, portanto, agir) de forma diferente (ou a reagir constantemente da mesma forma). Daí, por exercer uma pressão, por gerar marcas, *um dispositivo gera “impressões” e, por consequente, “impressões” geram dispositivos*. Para falar sobre isso, é preciso que tome o termo impressão no sentido literal. Nas palavras do dicionário, impressão significa, entre outros significados: *gravação ou reprodução de algo por pressão*<sup>8</sup>. As experiências fortes, pressionam o tempo, gravam/grafam algo na memória e no corpo. E a palavra impressão é isso: para algo ficar marcado na memória é preciso que a experiência exerça sobre o presente uma pressão, um contato forte, muitas vezes violento, violento não necessariamente no sentido da agressão, mas de algo que te sacode, que te desloca, que abala o teu estar no presente. Uma impressão gera marcas e essas marcas se movem, se alternam, se mesclam. Ouso chamá-las também de dispositivos, deixando claro que, sobre estas marcas, o caminho deixado no íntimo pela experiência, sobre isso nós não temos um acesso tão simples. Há coisas que estão marcadas no fundo da gente (nossas angústias, nossos traumas) e, igualmente, há coisas que estão marcadas no fora, nesse mundo, que não conseguimos apreender, e um exemplo bem claro disso é esta pandemia de Covid 19, que está cunhando em nós impressões, outras formas de ver o mundo, a vida, e deixando escapular, também, o que está por trás das “velhas formas” de ver a vida. Quantas coisas ficaram marcadas por esse vírus. O que de fato ele é, talvez nunca saberemos dizer... E mesmo que estas marcas estejam num ponto indeterminado, impalpável, elas foram cunhadas, elas foram “feitas” a partir de movimentos que, por consequente, geram movimentos, geram

---

<sup>8</sup> Disponível em:

<https://www.dicio.com.br/impressao/#:~:text=Significado%20de%20Impress%C3%A3o,%3B%20sens%C3%A7%C3%A3o%3A%20causar%20boa%20impress%C3%A3o>. Acesso em 12/07/2020

fluxos... Para melhor falar sobre isso, gostaria de fazer com o que Dubois chama de “ato fotográfico”, pois a foto, assim como o cinematógrafo, permite um outro “flagrante” que se dá quando a luz imprime (nos dois sentidos do termo, o mecânico e o simbólico) a “emanação” de um objeto sobre os sais de prata do filme. Eis o trecho de onde eu parto:

(...) é que a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro. (DUBOIS, 1993, p. 61).

Dubois (1993), pouco a pouco, vai afastando a ideia da representação mimética da foto para chegar em outro ponto: nesse movimento em que o sinal luminoso emana do objeto e fere o filme, sendo esse o “ato”, que está entre (no entre) o objeto fotografado e aquele que fotografa - aquele que aperta o botão da câmera e faz com que o obturador dispare. Para afirmar isso ele vai até as experiências com o fotograma, que é um procedimento técnico em que não se usa um aparelho fotográfico, (a câmera e o negativo), mas sim das impressões da luz ferindo diretamente (sem lente, sem caixa escura) o papel sensível. As inscrições da luz são borradas, abstratas, são, literalmente, uma “impressão luminosa”. O que ele destaca, pois, é essa relação inextrincável da foto com seu referente e com o ato de fotografar, mas que não está ligada ao objeto em si (como se a foto fosse a representação do objeto), mas da relação, desse “ato”, disso que o fotógrafo “captura do objeto” que se dá numa fricção de olhares: pois ao mesmo tempo que o fotógrafo olha o objeto, o objeto o olha, estando a foto espremida, pressionada, entre esses dois olhares. Sobre esse ponto, cito a exposição de *Corte Seco* (2012-2013), do fotógrafo paraense Alberto Bitar, que me marcou imensamente. Bitar é repórter fotográfico de jornal. Entre outras coisas, ele fotografa cenas de crime. Porém, diferente das fotos que vão parar nos jornais, nesta exposição, Bitar usa outro recurso de captura e gera um outro tipo de foto: uma foto com borrões de luz. Nessa série ele fotografa defuntos que aguardam, ou cobertos ou expostos, a chegada do rabeção. As fotos têm um ponto de definição – que é o corpo do morto – e outro ponto de indefinição, que são os borrões, que é justamente a movimentação dos curiosos, da polícia, dos passantes em torno do corpo recém-morto. Bitar usa um recurso da câmera fotográfica que permite com que o obturador fique aberto por um



tempo considerável e que a foto obtenha “borrões” de luz. É o que chamam de “fotografia de alta exposição”. Porém, ao fotografar com este recurso as cenas de crime, Bitar faz uma inversão: os vivos, se movimentando em torno do morto, tirando foto, olhando, escrevem os borrões de luz: são quase espectros. O morto, parado, coberto por jornais ou pedaços de pano, sai nítido na foto, parado no tempo, como se ele fosse o fato “concreto” do evento em torno do qual o cotidiano para por um instante e “segue”.

Certamente há um índice, uma relação com o referente, no sentido da semiótica pierciana, conforme alude Dubois: as pessoas *estavam lá*, o fotógrafo *estava lá*, o cadáver *estava lá*. Mas essa impressão que se dá entre o fato ocorrido e o olhar do fotógrafo, essa fricção, é o que “salta”, é o que me faz olhar para além e para aquém da foto, é o que me desloca, é o que me *impressiona, é o que me marca e move minhas marcas*. Falo isso porque há outra impressão, dentro de mim, em relação a eventos muito parecidos, em relação a esse tipo de cena. Sou da periferia de São Luís, mais precisamente o bairro do Anjo da Guarda, que fica dentro da Área Itaqui-Bacanga. Dentro desse eixo da Área Itaqui-Bacanga, há bairros (entre eles, o meu) muito “conhecidos” pelo tráfico, pela violência, entre eles cito Vila Embratel, Alto da Esperança, Vila Nova. E essa fama, apesar de ter um fundo de verdade, foi feita a partir do jornalismo sensacionalista, que destaca apenas esse aspecto da zona periférica. Para te dar uma ideia, eis um jornal semanal da área:

Figura 3 - Capa do Jornal Itaqui-Bacanga



Fonte: Site do cambiassu.ufma (2017)

Esse tipo de publicação é bem comum no Brasil. Vemos isso todo dia. Todavia, pode acontecer de que um dia tu vejas nessas fotos um rosto conhecido... Nesse jornal eu vi Jô, que era dono de uma lanchonete e foi assassinado pelo namorado de uma de suas funcionárias (o cara foi discutir com a namorada na lanchonete e Jô simplesmente falou, parafraseio, “cara, vai pra casa, relaxa, aqui não é o lugar”). “Pedro” (ponho um nome fictício para não envolver os parentes), que foi morto pelo marido de uma mulher com quem ele saía, mas dizem também que ele estava jurado por ter matado um taxista e, na periferia, pelo menos na de onde eu vim, assassinar taxista tem o mesmo efeito de assassinar um policial: o assassino fica “jurado”. Tarciso, que era um dos bandidos mais temidos da área, e que falava com a gente porque ele fora aluno da minha mãe: ele foi assassinado com 23 facadas. Todos eles eu vi no jornal. É uma impressão esquisita que isso me gera, da qual não sei te falar direito, eu só sei que algo se desloca em mim e que a exposição de Bitar me faz retomar esse conjunto de memórias. Mas há outra coisa também que se desloca em mim quando vejo as fotos de *Corte Seco*. Eu já estive no lugar daqueles “espectros”, “urubuzando” o morto (e “urubuzar” é o termo correto para isso). Eu e meu irmão íamos “visitar” essas cenas de crime. Bastava ouvir o boato (e olha que na época não tinha *whatsapp*, mas mesmo assim a notícia viajava distâncias de 10 a 20 quadras) e nós pegávamos a bicicleta, revezando entre quem

pedalava e quem era carregado no quadro, já que só tínhamos uma; e corríamos para ver o “presunto”. Entre os bandidos que vi morto, eu cito: “Babau”, “Beijo” e “Diabo Louro”. Mas há outros que não sei o nome: era o presunto, apenas. Mas, a despeito da violência, de as mortes serem chocantes, nós íamos por diversão. Não só eu e meu irmão, mas toda a galera da rua. E ficávamos lá, andando de um lado para o outro, até a chegada do rabecão e até hoje não sei te dizer o porquê disso. De certa forma era “normal”, infelizmente era normal. Chegávamos da cena e relatávamos o que víamos, como o morto estava etc. Verdadeiros “urubus”, no alto de seus 10, 11, 12, 13, 14 anos. A exposição de Bitar me fez voltar para esse lugar estranho, para essa impressão bizarra de “diversão” (quando íamos visitar a cena do crime) e de choque (quando vi rostos conhecidos, como o de Tarciso, de amigos, como o Jô e “Pedro”, com quem eu jogava bola na infância (e o vi morto quando eu estava com meus 23 anos e ele devia ter lá seus 20)). Impressões que marcaram minha infância, minha pré-adolescência e minha fase adulta, movidas instantaneamente por essas fotos, que me levaram a escrever *Carne-Moída*<sup>9</sup>, que trata sobre a midiatização de um assassinato. Enfim, as marcas que temos não surgem “do nada”, elas são frutos de atos, um ato que se refaz, que se reinventa, que se junta com outros atos. Da mesma forma que a impressão da foto, o dispositivo da foto, também é fruto de um ato, de algo que se passa entre o que está diante da câmera e o olhar do fotógrafo e, também, entre o olhar que projetamos sobre a foto e o olhar que ela projeta sobre a gente... Uma pressão se fez, movendo outras impressões: pressões de dentro. Diante dessa miríade de pressões e impressões, eu gostaria de passar para outra qualidade do dispositivo, que é a sua *movência*.

### 1.3 Dispositivo como inteligência móbil

Retomo o início do item anterior.

Um dispositivo possui um caráter mecânico, não necessariamente no sentido restrito do termo. O dispositivo, em si, é “oco”. Ele não se “expressa” sozinho. Ele tem uma qualidade de *significante*, retomando Lacan (*apud*: SAFATLE, 2009). Tomando como referência a palavra “pai”, ela tem a capacidade de “deslizar”

---

<sup>9</sup> A peça está no Anexo III e o relato sobre o processo de criação está no item 5.2.1.3.

em diversas camadas, indo do íntimo ao social, do micro ao macro. Se eu tomar como exemplo de dispositivo uma chave de fenda, ela tem uma movência reduzida, diferente do celular. Seu poder de pressão está diretamente associado à capacidade que ele tem de *mover* coisas (como aludi no item anterior) como no seu poder de ser *movido* – que é o que discuto aqui.

Como o dispositivo possui um caráter “deslizante” do significante no sentido lacaniano, ele não está necessariamente atado ao corpo, ao aparelho ou contexto em que ele foi gerado. Ele pode estar e/ou não estar. Ele pode se deslocar, pois se uma de suas qualidades, conforme mencionei, é a pressão; e se essa pressão provoca disposições, cria relações de fluxos, é possível deslocar, demover apenas o circuito, o arranjo de forças de um dispositivo – como o exemplo que citei sobre *O Fabuloso destino de Amélie Poulain* (2002) e *Ilha das Flores* (1989). Vou te dar um exemplo dentro da seara em que estou inserido, que é a dramaturgia. O confessorário é um dispositivo no qual há, de um lado, uma pessoa X que escuta e, de outro, uma pessoa Y que confessa. A pessoa X tem o poder de “absolver” as confissões da pessoa Y. Ao mesmo tempo, através desse dispositivo, a pessoa Y pode falar tudo, absolutamente tudo, revelando o mais torpe de seus feitos... Vou deslocar esse dispositivo e colocá-lo em outro lugar, inserindo-o na relação entre um Profissional do Sexo e seu Cliente. Digamos que, diante do Profissional do Sexo, o Cliente pode se confessar livremente. Todavia, ambos estão separados, num terreno fora à parte, em que aquele que é pago escuta (e, nessa escuta o profissional pode querer mais dinheiro ou que o cliente se satisfaça rápido para ele se ver livre daquilo) e em que aquele que paga fala (por ser aí, talvez, o único lugar onde ele é escutado, ou o único lugar onde ele possa falar de seus desejos recônditos). Eu desloquei o dispositivo do confessorário para, supostamente, um quarto de motel. Observe que, embora não haja nomes, falas, ações e assuntos precisos; jogando apenas com uma pequena sinalização da função de cada personagem e o dispositivo em questão, eu sei que *algo* irá acontecer em função da pressão gerada pelo dispositivo em relação com outros dispositivos. Dessa forma, o dispositivo pode estar vinculado a um aparelho, a um corpo, a um lugar, a um tipo de documento (como a bula de remédio, como um memorando) entre outras coisas (é ilimitado), como pode não estar. Talvez tu já tenhas ouvido: “o que fulano disse foi como punhalada nas costas”. Eu não preciso saber exatamente o que aconteceu, mas a

dinâmica da punhalada já me dá uma disposição, uma noção de que algo muito traiçoeiro, muito grave, foi dito.

Todavia, há uma precaução que preciso tomar na linha de raciocínio que estou desenvolvendo: que é o fato de pensar dispositivo de forma binária, como se na relação entre uma coisa e outra, houvesse apenas um dispositivo, quando pode haver vários. Digamos que entre mim e este computador em que estou escrevendo exista um dispositivo, que é a interface do *Windows*, sendo ela a responsável desta interação entre mim e esta máquina. Sem ela, o computador seria apenas um objeto e eu deveria procurar escrever esse trabalho em outro lugar, numa folha de papel ou numa máquina de escrever. Mas o dispositivo *Windows* (que também poderia ser um Mac ou um Linux ou outro) possibilita que eu use o computador. Dentro do computador há outros dispositivos: a memória RAM, o HD, a tela, o teclado etc., dentro de mim, há também outros dispositivos, a língua, a minha memória, os conceitos que trago, minha condição social (enfim, para uma pessoa isso é bem mais complexo). A interface está lá, funcionando, mas digamos que o meu computador tenha uma memória fraca, que meu HD esteja cheio e que, ainda por cima, eu tenha vários vírus? Toda a relação, em função da alteração desses dispositivos internos do computador, muda radicalmente – isso porque eu estou descartando os meus lapsos, a minha impaciência, as minhas limitações etc. o que levaria as possibilidades de relação/fricção ao infinito. De maneira análoga, da mesma forma que um defeito no HD do computador pode afetar todo o trabalho que já fiz, uma alteração no meu sistema nervoso pode afetar o meu uso da fala. Nesse sentido, eu posso dizer que os dispositivos se conectam, se chocam, se mesclam, se alternam... Mas preciso parar essa linha de pensamento, pois ela está me conduzindo para uma armadilha que consiste no fato de dizer que tudo é dispositivo, além de abrir a possibilidade de um dispositivo estar dentro de outro dispositivo, que está dentro de outro (afora o fato de abrir um leque de assuntos sobre os quais eu não tenho a capacidade de falar, como a língua, a memória, a psicanálise, a informática etc.). Vou deixar por ora essa ponta de pensamento solta (com a promessa de amarrá-la mais tarde) e destacar o que quero diante de toda essa explanação que é, em suma, a possibilidade de *mesclar*, *de conectar*, *de chocar* e *de alternar* os dispositivos em termos de dramaturgia, melhor dizendo, em termos de composição de dramaturgia. Volto ao exemplo do confessorário. Eu já tinha tirado o

dispositivo do confessionário da igreja e o pus dentro de um quarto de motel, onde o Cliente se confessa com o Profissional do Sexo. Digamos que esse seja meu dispositivo “matriz”. Percebes que dentro dos “dispositivos menores” *Cliente* e *Profissional do Sexo*, ainda não há um nome para as personagens (talvez nem precise), um assunto, um espaço definido, um cenário, um desejo. Pensando que cada elemento que eu jogar funciona como um dispositivo, um pequeno dispositivo dentro desse dispositivo maior (alterando assim as disposições), convido-te a jogar com o “e se”, sem pensar em estruturas psicologizantes – como pensar qual seria a profissão de cada um (deixando mais ou menos estabelecido apenas o Profissional do Sexo), o perfil social, a história social etc., mas tendo em vista que, se eu jogar para o Cliente, por exemplo, uma profissão (digamos por ora que ele seja um contador) tudo muda também. Mas sigo outro caminho, que é o caminho que me interessa dentro da dramaturgia... *E se*, o Profissional do Sexo ganhasse por minuto e ele quisesse que essa conversa realmente se estenda? *E se* o Cliente tivesse um desejo incestuoso por um ente de sua família (irmão, pai, mãe ou irmã) e visse no Profissional uma maneira de consumá-lo? *E se* o Profissional do sexo desejasse, além do dinheiro, o coração (literalmente e simbolicamente) do Cliente, a ponto de tê-lo pulsando nas mãos? *E se* o Cliente procurasse, no Profissional do Sexo, além da satisfação de seu desejo, um colo materno? *E se* o Profissional do Sexo falasse em prosa poética, tendo em sua fala um tom lírico, um pouco na linha de Raduan Nassar, com algumas réplicas seguindo esse tom: “É requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros” (NASSAR, 1989, p. 109) e se o Cliente tivesse, no tom de sua fala, algo sujo, um vocabulário do baixo ventre, numa linha mais batailleana em *História do Olho*:

Gostava de tudo o que era tido por “sujo”. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença, e sobretudo, o universo estrelado... (BATAILLE, 2003, p. 65).

*E se* eu pulverizasse a presença do *Profissional do Sexo*, mantendo sua presença oculta, como se o Cliente falasse para um além, para uma sombra? Ou se eu fizesse o caminho contrário? Se eu pulverizasse a presença do cliente e deixasse apenas a voz do Profissional do Sexo? Ou se eu pulverizasse os dois, deixando no

ar apenas suas vozes no espaço e colocasse o público dentro de um quarto barato de motel de beira de estrada escutando essas vozes e imaginando essa cena?

Observe que estou alterando os dispositivos “menores” e que eu deixei “intacto” o dispositivo matriz que é o *confessionário*. Todavia, eu também posso mesclar, catalisar um dispositivo com outro, gerando assim outro dispositivo. Vamos de “e se” de novo. *E se dentro da dinâmica do confessionário, onde há aquele que a escuta absorve e aquele que fala o que há de mais secreto em seu coração em busca de absolvição, eu juntasse o dispositivo da relação sado-maso, no qual o sado seria o Profissional do Sexo e o maso seria o Cliente; onde o Profissional seria o “mestre”, o “dono” do Cliente; e o Cliente, o escravo do Profissional do Sexo?*

E aqui abre-se uma possibilidade de pensarmos em “montagem de dispositivos”, tendo como referência a ideia de montagem no sentido tarkovskiano. Tarkovsky (1998), em seu livro *Esculpir o Tempo* vai de encontro ao pressuposto eisensteiniano no qual um plano A em choque com o Plano B gera uma síntese C. A fórmula  $A + B = C$ . Para ele, o que “monta” não é necessariamente o plano em contato com outro, o que se “monta” é o fluxo, o tempo, que está entre os quadros e fora deles. Para Tarkovsky, o que define um quadro é a “pressão do tempo” inserida nele. O quadro, nesse caso, o plano, pressiona os elementos que estão dentro dele, aquele instante que passa diante da câmera, como se fosse um dispositivo no sentido que estou empregando aqui. Nas palavras do próprio: “a montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pula um tempo de diferentes pressões rítmicas” (TARKOVSKY, 1998, p. 135).

Adendo: ao pressionar algo, criamos uma nova disposição e, por consequente outros ritmos. Se estou falando contigo e, de repente, puxo um revólver e coloco sobre a mesa, a nossa disposição muda e, por consequente, isso altera o ritmo de nossa conversa. Volto a Tarkovsky:

O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas [que seria a alteração e intercalação da duração do *take*], mas, sim, pela *pressão do tempo que passa através dela (...)*. O fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas *peças* que tem diante de si na moviola.

O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que “não se montam” – que não podem ser colocadas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo. (TARKOVSKY, 1998, p. 139, grifo meu).

Nesse trecho, o cineasta, além de falar sobre a pressão do tempo, chama os *takes* de “peça”. Cada peça, nesse sentido, cada dispositivo, gera um fluxo de tempo, pressiona o que está dentro do quadro ao mesmo tempo que deixa algo escapar. É isso que “escapa”, que salta, que é o “objeto” da montagem, esse fluxo oculto, esse tempo entre um take e outro. E qual seria, para Tarkovsky, o critério que uniria essas tomadas? Seria as marcas do tempo, o tempo esculpido: a *impressão*. Operando um fluxo constante que *está ali*: no objeto, na presença dele em si, e que se lhe escapa no instante em que ele é pressionado/impressionado, capturado por uma impressão.

Agora penso: o que seria, portanto, um dispositivo? Dispositivo é uma inteligência que pode criar uma relação de interface com outra inteligência. Para pensar a palavra inteligência, peço que retires toda a valoração culta e científica que o termo pode conotar. Uma inteligência de um corpo é como ele vibra, é como ele se articula, movendo suas dinâmicas em função de um desejo, de uma força, de um impulso etc. Inteligência é a imagem complexa de um corpo e como ele se estende (se prolonga) em direção à inteligência de outro (ou outros). As inteligências se atraem, se chocam, se afetam. A inteligência do *smartphone* altera as inteligências das minhas relações pessoais: a maneira como interajo (como ajo entre pessoas), e observe como essa interação de inteligências é extremamente poderosa, pois se englobam ali, junto à inteligência do aparelho, os interesses de mercado que rodam em torno disso, as minhas relações pessoais e espaciais, o meu querer estar na frente do outro, enfim, uma série infinita de interações das quais só saberemos o efeito no futuro mais distante que já tão perto está... Portanto, pensemos: o dispositivo é um complexo de articulações (uma inteligência) que se relaciona como outro complexo de articulações (outra inteligência). São dois corpos que deslizam no entre de suas articulações, que friccionam suas articulações... A articulação do aparelho fotográfico, que consegue imprimir a emanção luminosa de objeto num filme de prata COM a articulação do olhar do fotógrafo, o arranjo não determinado de suas marcas internas. A articulação entre a cauda do pavão que abre e o leque da gueixa. Entre o tudo do mar e o nado do peixinho da beira da praia. Entre o complexo que sou eu e o complexo que tu és. Criar com dispositivo, seria, portanto: criar por meio de choques entre articulações de diferentes, o choque entre complexos diferentes e a análise (o objeto a se refletir) seria: sentir & pensar o que



salta dessa fricção.

## 2 O JOGO PROPOSTO PELA PESQUISA-CRIAÇÃO

*As Três Fiandeiras*, peça feita em processo colaborativo com o Xama Teatro<sup>10</sup>, foi o tema da minha dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Cultura e Sociedade: *Nas Coxias do Texto – A confecção de As Três Fiandeiras* (2017). Foram três anos de processo, com idas e vindas, pausas e seis meses de “ensaios concentrados”, com encontros praticamente todos os dias. Já havia aí uma tentativa de expor os materiais da pesquisa e suas discussões por meio de dispositivos. A dissertação foi organizada seguindo as etapas da confecção de uma roupa. “1) a fabricação dos fios e a trama dos tecidos; 2) o desenho (croqui), a modelagem, o corte e a montagem; e 3) a prova, o acabamento e os ajustes (NASCIMENTO, 2017, p. 17). Todavia, o dispositivo foi apenas uma forma de organização a fim de articular os materiais dos processos de criação e as vozes teóricas.

Dessa forma, dividi a dissertação em três partes, inspirado nas etapas de feitura de uma roupa: 1) a fabricação dos fios e a trama dos tecidos; 2) o desenho (croqui), a modelagem, o corte e a montagem; e 3) a prova, o acabamento e os ajustes. O objetivo de tal divisão não é criar uma metodologia, tampouco uma terminologia. Trata-se, antes, de pôr em ordem os procedimentos utilizados quando da criação. Essas etapas da confecção da roupa são utilizadas aqui como metáforas. Não entro em nenhum campo especializado da moda e da costura, menos ainda no âmbito da indústria têxtil e seu grosso maquinário. Igualmente não intento fazer uma ponte, criando vias de ligação entre a dramaturgia e a costura. (...) O que os termos dessa área me permitiram foi abrir campos nos quais a teoria e a prática puderam se cooptar. Em tais espaços (campos metafóricos) as literaturas do cinema, do roteiro, da montagem, do teatro colaborativo, da dramaturgia, da teoria teatral e da preparação do ator se misturam e, pelo caminho da interdisciplinaridade o processo de escrita de *As Três Fiandeiras*, pôde ser mais bem organizado e analisado. (NASCIMENTO, 2017, p. 20-21).

A tese é um mergulho mais radical nesse sentido. Um trabalho mais imersivo no qual a escrita está no jogo e em jogo. Como trato de processo de criação dramatúrgica, senti a necessidade de investigar meu próprio processo, sem decompor cada trabalho e esmiuçar suas nuances. O que investiguei aqui foi as conexões do meu processo de criação com o processo de outros criadores. Fui

---

<sup>10</sup> Grupo que atua há 12 anos no estado do Maranhão, sob a coordenação de mulheres atrizes. Guiadas pela força motriz do sonho, tendo como ponto de partida a arte de narrar, elas vão construindo seus espetáculos autorais que resultam de uma partilha de vozes para a criação do texto e da cena. Grupo de teatro de repertório, do Nordeste, premiado, resistente e persistente, já circulou por todos os estados do Brasil e foi contemplado nos principais editais de artes cênicas do país (SESC, ITAÚ, PETROBRÁS, BASA, FUNARTE, PALMARES entre outros)

investigar não o que articulou e foi articulado – o como foi feito – mas a articulação em si: os termos que ligam. Para isso, precisei voltar, rememorar, desarticular os laços que me uniam a alguns textos e a algumas abordagens práticas (nas oficinas, nos processos em que atuava como provocador e no meu próprio processo). Precisei me desarticular a fim de me rearticular de novo, criando essa relação contigo: com o leitor – este ser que aprioristicamente eu não conheço – mas com quem eu falo.

Dessa forma, o dispositivo desta tese é “complicado” e, ao mesmo tempo, “simples”...

“Complicado” porque envolve articulação de três complexos diferentes:

1) O complexo drama moderno e contemporâneo e sua infinita gama de possibilidades de composição. Os deslocamentos do personagem, da ação, da fala, do discurso, tudo isso, é um enorme terreno de experimentação. Em suma: um lugar de polifonia (um falar com múltiplos canais discursivos), aberto à mescla de múltiplas linguagens, tanto textuais (a hibridação de gêneros e de discursos) e da cena liberta dos imperativos da mimese clássica, trabalhando com performances, com o contato direto com o público, com outros espaços de apresentação etc. que são bem mais “práticos”, apesar de todas as questões que eles abrem (a da noção de sujeito, a questão da presença, do real, entre outras). Por exemplo, sugerir para um participante da oficina que faça um diálogo entre dois personagens, A e B, no qual A direciona sua fala não para o B, que está do seu lado, mas para o seu PATRÃO e, sugerir que B direcione sua fala para o seu FILHO e, depois, juntar, na mesma cena esses blocos de diálogos desconexos e tentar achar uma ligação, possibilita muito mais jogo, por mais que a referência seja o texto de Vinaver (1998a), em *Demande d'Emploi*, cuja análise é bastante complexa. O desmonte do drama tradicional pelo drama moderno cria brechas para experimentar vários tipos de linguagem e, também, para agenciar vários fluxos de criação. E aqui está o recorte teórico que me move, que baseado nos estudos de Sarrazac (1981, 2002, 2017), Joseph Danan (2012, 2010, 2013), Vinaver (1993, 1998b, 2002), Julie Sermon (2014), Ryngaert (1991, 2006, 2011, 2013), Robert Abirached (1994) e Peter Szondi (2001).

2) O complexo do Cinema como uma maneira de falar *de* imagens e *com* movimentos. Durante a pesquisa, aproximei-me de alguns preceitos de Bergson (2010) e das leituras de Deleuze sobre o filósofo que, segundo ele, já “tinha perfeito

conhecimento da existência de cortes móveis ou das imagens-movimento em 1896, bem antes do nascimento oficial do cinema” (DELEUZE, 2018, p.15). O recorte maior se dá sobre os conceitos de percepção, memória, intervalo, duração, presentes em *Matéria e Memória*, que aproximam (juntam) o movimento à imagem como dualidade indivisível: imagem é movimento, movimento é imagem. Discorrerei sobre isso mais tarde, mas aqui já posso expor alguns paralelos: TRÊS PARALELOS, a saber:

PARALELO 1) O “corte”, no cinema, é justamente a zona de contato em quem os movimentos da imagem de um plano afetam o outro. Na teoria bergsoniana, isso se dá no “intervalo”, numa zona de indeterminação que se abre entre a percepção de um objeto e a resposta que damos ao percebê-lo. A zona de indeterminação é justamente esse “corte”, no qual o movimento que emana de um objeto afeta a nossa duração (o nosso estado).

PARALELO 2) Em inglês, “filmar com a câmera” é “*to shoot*” (“atirar”). Nos sets se adota um anglicismo: “*shootar*”. “Pra onde tu vais *shootar*?”, ou seja, “pra onde você vai “atirar”?”. Há um gesto ativo nessa operação, pois a câmera não é um olhar: é o que o olhar por detrás dela *captura* por meio deste instrumento: a câmera. A tradução mais equivalente de “*to shoot*” para o português, seria o verbo “pegar”. Ao chegar no set, o diretor pode falar ao fotógrafo: pega aquele móvel, a entrada daquela locação, aquele gesto. Pegar o quê? Pegar algo que emana daquele objeto e que afeta (ou afetou) o olhar daquele que olha por meio da câmera. A nossa percepção também subtrai do objeto aquilo que nos interessa para a ação. Não é um gesto passivo: o perceber se liga a um agir sobre algo, como se nosso corpo (e todos os seus canais nervosos acrescidos das lembranças) fosse um filme, porém um filme complexo, que “revela” a imagem de um objeto na medida em que este altera o nosso estado.

PARALELO 3) A montagem, por sua vez, já se relaciona com a memória. Por exemplo, caminhamos por um lugar várias vezes, temos várias passagens por ele, várias vivências. Dizer que o tal lugar é o “lugar onde cresci”, é uma “montagem” de várias experiências, que une a percepção desta rua à contração de várias percepções anteriores e do agora. Na produção de um filme, o cineasta faz vários *takes* (de várias locações, de vários ângulos e enquadramentos) e depois os “monta” sob outra lógica, sob outra perspectiva, sob outra duração. Segundo Deleuze (2018,

p. 55), a montagem, a inter-relação entre os cortes produz uma imagem “indireta do tempo”.

Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações.

Percepção/câmera, intervalo/corte e montagem/memória se ligam e me permitem tecer um diálogo mais amplo com outros elementos e lançar outra luz sobre dois materiais que utilizo bastante: a montagem vertical, o choque e a atração em Eisenstein (1998a; 1998b) e a abordagem imagética sobre a ação do conflito presente nos manuais de roteiro que seguem na esteira dos pressupostos de Syd Field (2001).

3) O complexo das memórias que eu trago – esse ser movente que sou eu e minhas inquietações que estão se revelando ao longo da minha escrita e da tua leitura. A abordagem de Deleuze, abre uma brecha para se pensar as teorias bergsonianas no terreno da composição (pois ela está ligada diretamente à percepção, à memória e ao agir). Todavia, o projeto de Deleuze com cinema (e com Bergson), vai para outro lugar, o qual eu não ousou me arriscar em falar, pois envolve o seu projeto filosófico<sup>11</sup>. Por isso, de Deleuze, me sirvo apenas do livro “Bergsonismo” (2012) e os primeiros capítulos de Cinema I – A imagem e o movimento (2018) a fim de me aproximar do *Matéria e Memória*. O meu interesse em Bergson se dá, também, pelo fato de ele colocar a singularidade da percepção como um dado importante. Ele põe em jogo o sentir, a sensação, como uma extensão que faz com que meu corpo estabeleça uma relação com o outro.

O escoamento da água, o voo do pássaro e o murmúrio da minha vida formam três fluxos; mas eles são isso apenas porque minha duração é um fluxo entre eles e também o elemento que contém os dois outros. Por que não contentar-se apenas com minha duração e o voo do pássaro, por exemplo? É que dois fluxos jamais poderiam ser ditos coexistentes ou simultâneos se não estivessem contidos em um mesmo e terceiro fluxo. O voo do pássaro e minha duração são simultâneos somente porque minha própria duração se desdobra e se reflete em outra que a contém, ao mesmo tempo que ela mesma contém o voo do pássaro: há, portanto, uma triplicidade fundamental dos fluxos. É nesse sentido que minha duração tem

---

<sup>11</sup> Sobre isso, a Parte 8 do livro de Roberto Machado (2009) oferece uma análise pormenorizada desse “projeto”, no qual as abordagens deleuzianas sobre cinema, a filosofia bergsoniana e a imagem e movimento se unem para tecer um pensamento sobre o tempo e a diferença (idem: 248).

essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar-se a si mesma ao infinito. (DELEUZE, 2012, p. 70).

Cabe-me nesse texto, abrir minha percepção, desmontá-la, a fim de encontrar um terreno comum entre eu e tu. Para dividir algo contigo, eu preciso pensar primeiro no que me divide, naquilo que me fragmenta e que, ao mesmo tempo, me une. Indo do singular para chegar naquilo que é múltiplo: a pluralidade de contato entre criações diferentes. Minha duração não é o que me faz “uno”: “ela não é simplesmente o indivisível, mas aquilo que tem um estilo próprio de divisão; ela não é simplesmente sucessão, mas coexistência muito particular, simultaneidade de fluxos” (DELEUZE, 2012, p. 70-71). O que escava esse perceber e esse “eu que se divide”, nesta tese, é justamente a escrita. O trato com o texto nesse estudo-estúdio é o mesmo dos meus processos de criação, que esbocei algumas páginas atrás. A escrita de diários, a pressão de fora para dentro, a implicação pessoal, o que move o escrever, a maneira de criar, o que trago comigo: tudo isso está aqui e *acontece* aqui.

São estas as três grandes complicações que trago: os complexos com os quais eu dialogo, a “as imagens brutas” ...

Agora cabe-me construir o “simples” do dispositivo – que é, na verdade, o mais difícil: o nosso ato de comunicação – aquilo que será construído nesse contato contigo e que intriga todos esses complexos...

O primeiro passo foi estabelecer os PONTOS DE ANCORAGEM: as inquietações que carrego comigo, aquilo que me move, e de trazer à tona necessidade que sinto de trabalhar com a ideia de dispositivos (a articulação de dispositivos) para articular materiais de expressão e expressões heterogêneas... já passamos por três pontos e, nesta parte do texto, eu abro o jogo da tese, a proposta da pesquisa criação...

Dessa forma, como os dispositivos articulam e pressionam fluxos heterogêneos, veio-me a necessidade de trabalhar em cima de “termos de articulação”, em cima de termos que me permitam estabelecer ligações entre imagens diferentes. Chamo esse segundo passo de CORTES. Para melhor falar sobre isso, peço licença para voltar mais uma vez no tempo e rememorar mais algumas coisas que me trazem para este momento...

O edifício da tese se ergue sobre quatro materiais que foram

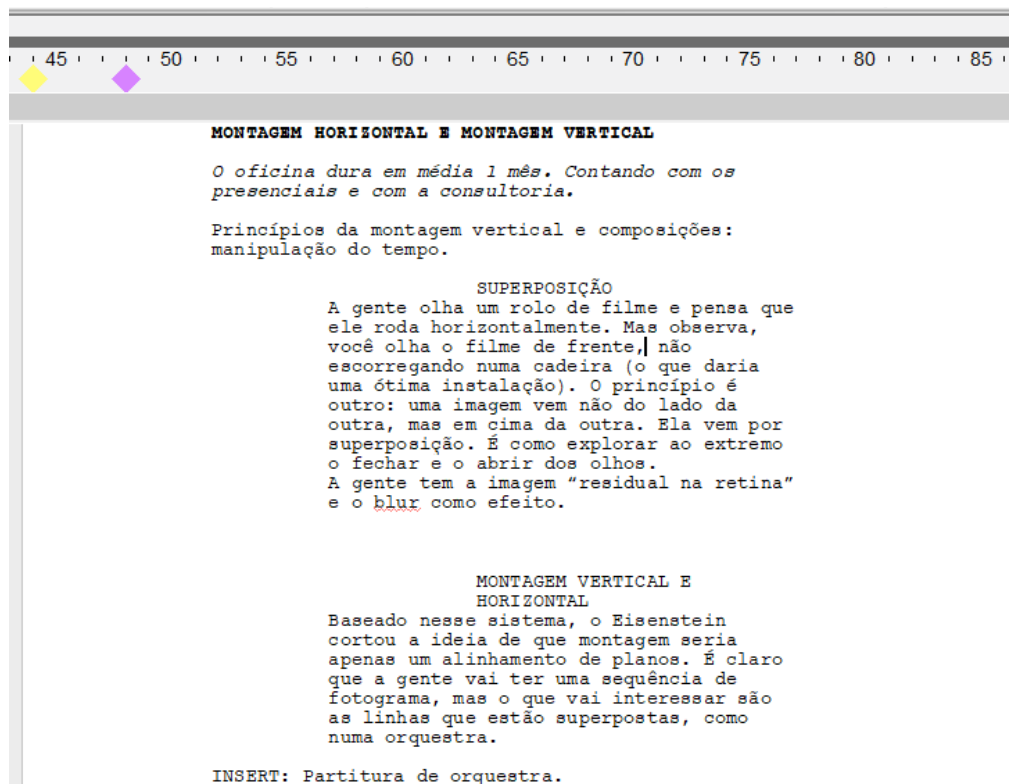
constantemente revisitados: o processo colaborativo com atrizes do Xama em *As Três Fiandeiras*, entre 2015 e 2017; o reencontro com a Rádio Comunitária Bacanga FM (no meu bairro, Anjo da Guarda) e a experiência com a escrita dos dramas radiofônicos; as provocações dramatúrgicas com a equipe dos processos de criação de *A Vagabunda* e de *Memórias de uma Manicure* e as oficinas abertas que ministrei de setembro de 2019 a fevereiro de 2020 ...

São estes quatro lugares de memória mencionados acima que chamo de “estúdios”, que são, como o nome conota, lugares de trabalho em conjunto (estúdio de dança, de pintura, de gravação). Mas, antes disso, “estúdio” é um termo que vem do latim: STUDIUM – o ato de estar ocupado com alguma coisa. Dessa mesma palavra vem o termo ESTUDAR. Estúdio – o lugar do estudo, o lugar da ocupação, do fazer. Um lugar do fazer e do pensar o fazer ao mesmo tempo. Um lugar de sentir, de desenvolver o sentir e um lugar de pensar sobre o sentido, na tripla significação da palavra: sentido como sinônimo de direção, sentido como passado de um sentimento, o sentido como a ideia – o fecho luminoso de memória - que temos sobre alguma experiência. Então a abordagem da pesquisa, resumidamente falando, consistiu em “desmanchar” uma série de caminhos percorridos (uma série de processos criativos meus, de experiências, de memórias, de angústias) a fim de achar seus pontos de articulação e reconectá-los em outras coisas: nas teorias que me acompanham, que me permitem pensar melhor o meu fazer, nas lembranças que me acompanham, nos parceiros que me acompanham, nas outras criações que encontrei antes e durante a pesquisa.

Todo esse fluxo de escrita começa nas oficinas que ministrei em setembro de 2019 até fevereiro de 2020, parando nessa data em função da pandemia de COVID. Foram três oficinas, com carga horária média de nove horas: a primeira na Mostra Rumos Itaú (12h), a segunda em Cubatão, pela semana de tecnologia do IFSP (9h), e a última no Centro de Cultura Butantã (12h). O material ainda é muito pouco (e frágil) para ser o objeto em si da análise. Era ainda uma tentativa, o ensaio, que compilava o material dos três anos de doutorado, dos dois da dissertação e, também, dos anos de prática. Nas oficinas eu falava basicamente do mesmo jeito que estou falando contigo, tentando tatear os termos que desenvolvo para pensar a dramaturgia como um caminho feito em cima de articulações de sentido, em cima de dispositivos. Era o processo: falar. Nas oficinas, eu falava com os participantes; na

escrita da tese, eu falo contigo. Os “planos de aula”, eram, a bem dizer, um roteiro detalhado, com ações e falas escritas, uma pequena peça para eu mesmo apresentar. Exponho aqui alguns *prints* do arquivo.

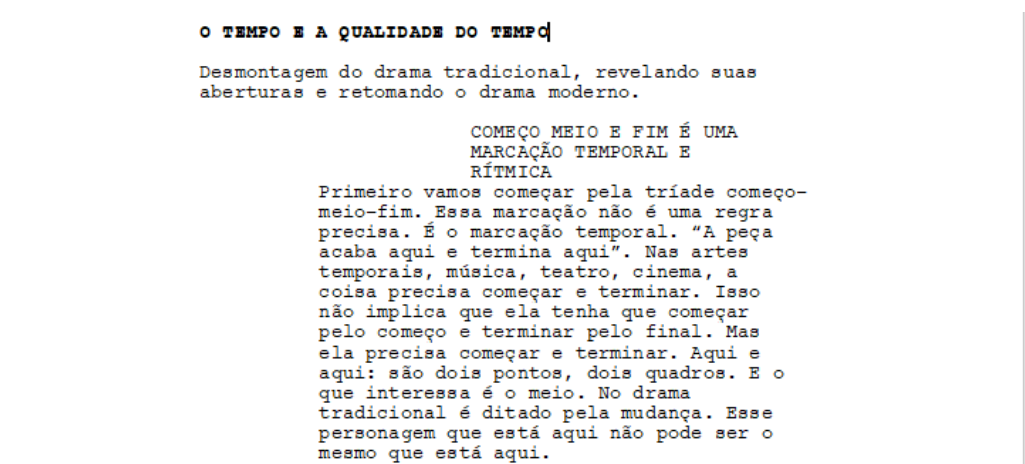
Figura 4 - Roteiro da oficina de dramaturgia 1.



FONTE: (NASCIMENTO, 2019)

E mais na frente:

Figura 5: Roteiro da oficina de dramaturgia 2.



FONTE: (NASCIMENTO, 2019)



Essa longa exposição era o roteiro em cima do qual eu improvisava... Então havia essa exposição longa, que era a discussão em torno de um termo específico, por exemplo, “armação”. Eu desenvolvo essa palavra mais na frente, mas *a priori*, uma armação seria como eu disponho os elementos (o espaço, as ações, o clima, os objetos etc.) em direção a uma ação específica. Se o personagem vai, digamos, sofrer um acidente ao cruzar uma avenida, eu o “armo” para essa direção, eu o destino: ele está com pressa, está com olheiras de insônia pesada, falando no celular, discutindo com seu amigo e, de repente: pá! Vem um carro e lhe cata. Aqui, eu armei o personagem para a ação que ele irá sofrer. Mas para chegar até esse ponto, aparentemente simples, eu precisava decompor filmes, teorias de roteiro, dar exemplos com o que estava na sala mesmo, a fim de criar uma percepção desse movimento, de sorte que pudéssemos ver isso juntos – cada um da sua maneira, cada um construindo sua própria maneira de “armar”. Dado o dispositivo, jogávamos: “agora vamos armar esse personagem para encontrar na esquina uma paixão avassaladora em vez de um carro em alta velocidade” e por aí ia. O mais interessante das oficinas, foi o fato de haver um público bem heterogêneo: muitas pessoas do cinema, assistentes de câmera, diretores, roteiristas, produtores; alunos de ensino médio e recém-admitidos na universidade; contistas, poetas, cronistas; performers, dançarinos, atores; jornalistas, produtores culturais; um contador, uma professora de biologia, um professor de matemática, um seminarista (que vieram em função de serem apaixonados pelo cinema) e, no total de aproximadamente trinta pessoas, apenas um dramaturgo - dois, contando comigo... Todavia, apesar de não haver um terreno comum de linguagens, havia uma comunicação, pois os termos que usava para decompor os exemplos e montar os dispositivos dos exercícios são relativamente “simples”: armação, virada, cruzamento, linha, caminho, movimento, salto, contraste, contração etc. Mesmo sem apresentá-los da forma que estão trabalhados aqui, é possível utilizá-los na fala normal, são termos de articulação, grosseiramente falando, eles vão articular o que tu intuíres... A “maleabilidade” dos termos facilita de um lado - posto que não há necessidade de um conhecimento especializado para utilizá-los - e dificulta por outro, pois englobam grandes questões, como o movimento e a imagem, termos que estão presentes em vários pensares filosóficos ...

Dessa forma, OS CORTES são o desenvolvimento desses termos de

articulação em torno do material teórico e dos exemplos que trago comigo. Esse desenvolvimento acabou por seguir a mesma abordagem das oficinas de dramaturgia. Para desenvolver as ideias que estão no segundo bloco da tese, eu precisava de um ato de comunicação, de criar um eu, cruzamento de minhas implicações pessoais, de minhas produções, de ferramentas de meu processo de criação; e um tu – alguém com quem eu pudesse falar diretamente: um “caro amigo”. Sem a possibilidade de dar oficinas, continuei esse diálogo sozinho, enlaçado com as lembranças que me permeavam (e permeiam). Daí o tom, “explicativo-argumentativo” do texto, de alguém que quer explicar alguma coisa e, ao mesmo tempo, alguém que quer entender, alguém que está estudando, sentindo e ao mesmo tempo falando sobre isso. Todos os termos trabalhados nos cortes estão, também, no corpo da tese, pois senti a necessidade não só de identificar os termos, mas de experimentá-los no exercício da escrita. Voltar à situação das oficinas foi o meu disparador. Ali, diante dos participantes, eu não utilizava os meus processos de criação como exemplos. Tentava evitar isso a fim de jogar livremente com o material exposto. Se eu usasse uma obra minha como ilustração, eu corria o risco de tendenciar minha abordagem, pois, muitas vezes, ao falar de minhas criações, eu estou demasiado perto, perto demais para conseguir olhá-las de longe ou longe demais para conseguir olhá-las de perto. Eu guardava isso para outra hora, para o final, depois de já ter estabelecido um canal de comunicação e a dinâmica de alguns termos. Meu foco se direcionava primeiramente sobre as articulações dramatúrgicas que queria criar e experimentar depois. Daqui vem a maneira como são tratados os referenciais teóricos e os exemplos: eles giram em torno dos termos que estão sendo construídos e pensados. Então, nos CORTES, a reflexão gira em torno das seguintes palavras: CAMINHO, FLUXO, MOVIMENTO, REVELAÇÃO, INTERVALO, LINHA, CONTRAÇÃO, CO-IMPLICAÇÃO, ARMAÇÃO, VIRADA, CLÍMAX, CRUZAMENTO, CHOQUE, CONTRASTE, “CHOQUE CONTRA”, DIVISÃO... São termos que me permitem “navegar” entre materiais diversos e tecer diálogos entre lógicas diferentes.

Todavia, a procura por esses termos se alicerça nos quatros lugares de memória que mencionei: as oficinas (sobre as quais já discorri), o processo colaborativo de *As Três Fiandeiras*, os radiodramas do projeto *Fôlego Curto: Dramas para ouvir* e as provocações dramatúrgicas de *A Vagabunda* (XAMA-TEATRO) e

*Memórias de uma manicure* (CIA BONECAS QUEBRADAS). Quando terminei os CORTES, senti que faltava as inquietações que moveram este pensamento, ou seja, de narrar como esse pensamento foi se formando ao longo destes anos de pesquisa, como esses termos e inquietações foram chegando até mim... Nos QUADROS DE MEMÓRIA já é outro “eu” que te irá falar. Aquele que passou pelos CORTES e revisita esses lugares de memória (*As Três Fiandeiras*, os radiodramas e as provocações de *A Vagabunda* e *Histórias de Manicure*), remexendo os materiais que serviram de base para o estudo, os seus disparadores íntimos, retrabalhando os termos que foram encontrados durante a escrita dos CORTES. Falo “lugares de memória”, porque lanço o olhar para o que passou com os olhos de agora, pois o percurso da tese me fez rever coisas que me atravessam (e me atravessaram), modos de proceder com o material, estratégias de composição junto com os meios e recursos que tinha em mãos, lugares íntimos, pontos falhos, caminhos mal traçados, com vistas não em apenas reler o que se passou. O que se passou, está se passando, não para de passar: “é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele “é”, que ele é eternamente, o tempo todo” (DELEUZE, 2012, p. 46). Nos QUADROS DE MEMÓRIA, retomo essas experiências e remonto-as com aquilo que a pesquisa foi me revelando, remonto-as com os meus “olhos de agora”, no tempo que se instala não entre eu e o que foi, mas entre eu e tu, neste aqui-agora contigo.

### 3 CORTE I: AS CURVAS DOS CAMINHOS

#### 3.1 Dramaturgia: caminhos e fluxos

Ao evocar o termo dramaturgia, me vem ao espírito uma ideia de *deriva*, de um deslizamento entre um corpo e outro - o corpo texto e o corpo palco, por exemplo. Para além dos debates sobre o *devir cênico*<sup>12</sup> e dos deslizamentos entre texto-cena e cena-texto, eu pressuponho que, se algo tem uma natureza dramatúrgica, é por que esse algo *tende* a se *conectar*, ou seja, *tende* a estabelecer conexões com um corpo outro... Senão, por que evocar uma “dramaturgia do ator” ou uma “dramaturgia da luz”? Penso que, dramaturgia, nesse sentido, está mais ligada a uma ideia de articulação, à uma ideia de dispositivo. Se o ator clama por uma dramaturgia que seja “dele”, é por uma vontade de se articular com a cena a partir de sua própria maneira de compor, a partir das particularidades de sua matéria expressiva; e se há uma “rebelião” contra o textocentrismo é porque este “controlava” a dramaturgia, a *articulação dos fluxos*. O trabalho das outras dramaturgias do espetáculo era, então, transpor e jogar com o que a dramaturgia do texto já tinha alvitado. A evocação dessa palavra suspensa, “dramaturgia”, que mais desencarna do que incarna, não me dá a impressão de ser um resultado, mas, antes disso, um *processo*, um caminho; um meio e não um fim – ou o *meio*, uma tentativa de contato. Seria *grosso modo*, o ponto de encontro, em que um corpo toca o outro, o corpo da cena, com o corpo do texto, o corpo do ator, com o corpo da encenação etc. E isso me dá uma pista para tal abordagem da dramaturgia por outro viés que não do *drama*<sup>13</sup>, mas pelo viés do movimento partindo desse apontamento feito por

---

<sup>12</sup> Retomo a citação de Sarrazac (2012, p. 68, grifo do autor) sobre o devir cênico: “A essa concepção de um texto “oco”, de um texto “profundo”, que “conteria” todas as representações vindouras (...) convém opor hoje a ideia de um trabalho de superfície, ou melhor, de interface: deslizamento da estrutura-texto e da estrutura-representação uma sobre a outra; sobreposição graças à qual o texto se vê posto em movimento por sua própria teatralidade, que lhe permanece exterior. Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga, mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.”. A meu ver, essa abertura da qual fala Sarrazac pode se ligar ao palco, mas também pode se ligar a outras mídias. No artigo “Texto em Aberto - Outros deslizamentos para além do Palco e da Cena”, publicado pelos Anais do Simpósio Reflexões Cênicas, v. 3, eu trato disso, pensando no deslizamento Texto VS Livro e propostas de instalação que trazem o germe de um ponto de discussão que irei tocar mais adiante: o movimento como articulação de elementos heterogêneos.

<sup>13</sup> – O drama desemboca numa questão do sujeito que varia de acordo com o tempo e que exige, por consequente, uma releitura da forma e daquilo que ela captura. Sarrazac (2017), em *Poética do*

Danan (2012) citando Sarrazac, *et al.* (2016, p. 124).

A noção de movimento viu-se no cerne das preocupações – postas em prática e teorizadas – dos encenadores nas primeiras décadas do século XX. Decerto podemos ver nisso a influência do cinema, arte do movimento por excelência (“escrita do movimento”). Muito cedo, Meyerhold buscou os meios de uma “cineficação” do palco; assim como Craig, com a invenção dos *screens*; ou Appia, escrevendo em 1921: “o movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliador que presidirá a união de diversas formas de arte para fazê-las convergir [...] na arte dramática” (*Obra e vida*), atribuindo ao movimento a possibilidade de promover o encontro – o trabalho em conjunto do espaço e do tempo.

Quando penso dramaturgia como o caminho, estou evocando a metáfora de Borges, com a qual abri o primeiro bloco desse estudo, do bosque dos caminhos que se bifurcam, todavia, gostaria de abordá-la por outra perspectiva, partindo de uma citação de Ruffini *apud* Barba (1995, p. 243) na qual ele considera a dramaturgia como “trabalho de ações”.

A dramaturgia é vista como “trabalho” e me parece ser totalmente consistente com o significado da palavra tal como é usada na física. Na física, trabalho não é sinônimo de energia.

A energia expressa a capacidade para realizar um trabalho e isso somente ocorre quando uma força se manifesta em movimento. Num certo sentido, trabalho é a fase intermediária entre a energia e o movimento determinado pela força, e é a fase que torna possível à energia ser explicitamente modulada. A dramaturgia compreendida desta forma assim parece como o filtro, o canal, por meio do qual a energia toma forma em movimento. Se as ações que realizam o trabalho, quer sejam ações compreendidas no sentido aristotélico e, portanto, parte do texto, ou se elas são ações no sentido mais

---

*Drama Moderno*, faz uma releitura sobre drama, apontando uma divisão entre o drama-da-vida e o drama-na-vida.

“O conceito de drama-na-vida remete a um dispositivo que enquadra um episódio especialmente escolhido da vida de um herói, episódio que corresponde à uma passagem da felicidade ao infortúnio (ou ao contrário), que tem lugar no tempo daquilo que Sófocles chama um “dia fatal”. O drama-na-vida é, portanto, estreitamente tributário do tempo humano; ele se desenrola sempre no sentido da vida, quer dizer, do nascimento para morte; o drama-na-vida esposa a ideia altamente questionável de um ponto de vista moderno de destino ou fatalidade (Idem: 52)”

O drama-na-vida carrega uma ideia de “história unificante”, resquício de um ideal humanista, de um indivíduo indiviso, uno, de um personagem que se constrói em cima de particularidades (o caráter) e, a partir do desenvolvimento do conflito e sua resolução, ele se conecta com uma “universalidade”. Dentro dos novos paradigmas sociais, de uma vida que perde a lógica, que se vê diante de novas mídias, que presenciou as duas guerras mundiais, os horrores do holocausto, a ideia de um “destino em comum” ou de uma ação que “resume” a vida (um pedaço de vida) em um episódio, começa a perder o sentido; sendo necessário, assim, incorrer de outras formas, de outras abordagens estéticas, para dar conta dessa vida “incerta”, indeterminada, que não encontra medida no microcosmo fechado do drama-na-vida. Aqui, eu tenho uma transição de um sujeito uno para um sujeito fragmentado.

direto, as ações dos atores, os acessórios, as luzes, etc. isto é, ações que pertencem ao palco.

Portanto, pode-se afirmar que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, na qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva pode ser considerada como o conceito que unifica o texto e o palco, assim como o conceito que possibilita formular em termos menos vagos e alusivos, o que frequentemente tem sido chamado de “vida”, seja a vida do texto, do palco ou do espetáculo.

O trabalho seria, portanto, o “*caminho*” da energia para que ela se *torne* movimento. Para se tornar movimento, a energia precisa *passar* por um corpo, ou um *circuito*, ou um *motor*, um órgão, que a “module”...

Pensando que, por exemplo, o *canovaccio*<sup>14</sup>, utilizado na comédia Dell’Arte é uma dramaturgia, o que ele me oferece? Um caminho para o jogo de improviso dos atores. Segundo Abreu (2004, p. 4):

Embora o canovaccio seja de responsabilidade da dramaturgia ele não se constitui em mera “costura” das propostas do coletivo, nem de uma visão particular do dramaturgo. É a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. No canovaccio contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo. E, como nada é permanente no processo colaborativo o canovaccio vai à discussão para aperfeiçoamento e possível reformulação.

Seria possível, indo para outra direção que não a do Alberto, mas afinado com ele, pensar que a estrutura da intriga da dramaturgia clássica, que segue como pontos de baliza: A *exposição* onde o dramaturgo “fornece a apresentação das informações necessárias para compreensão da ação” (RYNGAERT, 1991, p. 58); o *Nó*: o seguimento dos obstáculos com os quais a ação se choca (Ibidem); a *peripécia* (ou as peripécias): as mudanças de fortuna que modificam subitamente a situação e reviram a ação para rumos diferentes (Ibidem); e o *desenlace*: a eliminação do último obstáculo (Ibidem); seria possível considerar isso um *canovaccio*? Bom, essa estrutura me dá aparas para construir o caminho da ação conflitual. Talvez, o que diferencie, portanto, um *canovaccio* no sentido apontado por Alberto dessa estrutura clássica, seja o seu grau de abertura para criações de outras

---

<sup>14</sup> No Dicionário de Teatro de Pavis (2011, p. 38): “Canevas é o resumo (o roteiro) de uma peça para improvisações dos atores, em particular na Commedia dell’Arte. Os comediantes usam roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*.” Luís Alberto de Abreu também cita o uso de canevas na dramaturgia colaborativa: segundo ele: “Todavia, ele já o considera como uma pré-dramaturgia (digamos assim), o que, ao meu ver já é a dramaturgia dentro desse conceito de ser caminho de ação.”

dramaturgias. Quando entramos sob os limites demarcados pelo textocentrismo, temos aí uma dramaturgia fixa, um caminho que prepondera e sujeita os demais elementos do espetáculo, todavia, isso não quer dizer que não haja, mesmo no sentido apontado por Ruffini, um “trabalho de ações”, uma dramaturgia do ator, do palco, da cena etc. Elas estão lá, porém, seguindo o texto (e as contingências dele), como se ele fosse a melodia de uma música, a melodia do conflito comandando os demais “instrumentos”...

Penso agora o percurso do processo de criação... Se eu, diante de um projeto artístico, fico matutando coisas do gênero “por onde vou começar?”, “talvez seja bom pesquisar isso ou aquilo”, “nos ensaios eu vou explorar esse aspecto X”, “vou entrevistar fulano e sicrano”, “estou perdido, vou chamar um amigo para me dar uma luz”, eu estou traçando caminhos, eu estou direcionando fluxos e, no sentido abordado aqui, eu estou fazendo dramaturgia. *A priori*, tudo que me oferece um caminho de sentidos é um material de natureza dramatúrgica: a visita guiada a um museu, a rota do entregador de pizza, as doze estações da *via crucis*, o caminho da exposição até o desenlace de dramaturgia clássica, a linha de montagem de uma fábrica de automóveis, os meus próprios caminhos etc. A pista que Ruffini me dá ao deslocar o termo dramaturgia do texto e abordá-la como trabalho de ações, me leva a pensar que dramaturgia está associada a processos, como falei mais em cima, ou à “mescla” de processos: o caminho da luz, do som, do ator, o caminho do espectador etc. se imbricando, se cruzando, contaminando e sendo contaminado, cada qual agindo e reagindo por meio de sua matéria expressiva, cada qual atravessado por impulsos de diversas ordens, e talvez “amarrados” por uma dramaturgia geral (o que Ruffini chama de dramaturgia do espetáculo)...

Posto isso, gostaria de substituir o termo “trabalho”, por “caminho” e o termo “energia” por “fluxo” – o que já fiz mais em cima, todavia sem me deter sobre isso. O fluxo, nesse caso, seria um termo absolutamente genérico para designar uma paixão, um impulso, um conflito central, uma concepção, um movimento, uma inquietação, uma pulsão, um medo, necessidade, uma mescla de tudo isso etc. É indeterminado. Seria, *a priori*, “aquilo que anima”... Por não ter determinação – e também por cada termo desse exigir um novo estudo e uma nova convocação de teorias - eu apenas, como disse, considero que este fluxo orbita no “fora” da obra – fora do texto, fora do ator, fora do filme etc. Vou de encontro à ideia da obra “como

resultado de uma intenção”, como se houvesse, em seu seio, um sentido único, profundo, maior, universal. Não descarto que exista a clareza transposta, embora suspeita, dos intentos para com seus resultados. Todavia, impressão, impulso, intenção, objetivo, estão mais para o lado da energia: é algo que anima, que gera dinâmicas e qualidades, que provoca novos encadeamentos (mesmo na obra mais “amarrada”, com uma sequência lógico-causal, como irei expor logo a seguir). Por isso, ele, o fluxo, não está dentro da obra, ele não brota de dentro: *ele vem de fora e anima o dentro...*

Um fluxo, portanto, imprime, provoca, desencadeia, faz surgir movimentos em um corpo. Um “corpo-circuito”, pelo qual a energia passa, que anima seus componentes internos, e faz com que o movimento se *expresse e escape...*

Quando eu digo que o movimento se “expressa” e “escapa” eu estou me conectando ao pressuposto bergsoniano de que o movimento está ligado à qualidade, ao tempo. Ele não seria o deslocamento de um ponto a outro – ele não é uma trajetória, ele descamba mais para o que se entende por “vibração” e está diretamente associado ao corpo, pois o movimento, antes de qualquer coisa, é resultante de um arranjo dinâmico de corpo, ele é efeito (e causa) de suas qualidades.

Enquanto você apoiar o movimento contra a linha que ele percorre, o mesmo ponto lhe parecerá sucessivamente, conforme a origem a que você se reporte, em repouso ou em movimento. O mesmo não ocorre mais se você extrair do movimento a mobilidade que é sua essência. Quando meus olhos me dão a sensação de um movimento, essa sensação é uma realidade e algo efetivamente acontece, seja porque um objeto se desloca aos meus olhos, seja porque meus olhos se movimentam diante do objeto. Com mais forte razão ainda fico certo da realidade do movimento quando o produzo depois de ter querido produzi-lo e a sensação muscular me fornece consciência dele. Significa dizer que apreendo a realidade do movimento quando ele me aparece, internamente, como a mudança de um estado ou de uma qualidade. (BERGSON, 2010, p. 18)

Seria, portanto, a percepção do movimento que *confere* realidade ao movimento, o seu caráter extensivo, que de certa forma, “une” os corpos, ou seja, faz com que suas vibrações se “conectem”. O movimento “acontece” mais em função de eu senti-lo, do que em função de ver sua trajetória no espaço. Por isso digo que o movimento se “expressa”: ele não é apreensível, ele é sensível; melhor dizendo, ele só é apreensível quando sentido, quando se manifesta na *mudança*. Bergson associa o movimento a uma ideia de *translação* no espaço: cada vez que há translação de corpos do espaço há uma mudança qualitativa no todo. Segundo



Deleuze (2018, p. 22)

Bergson fornecia múltiplos exemplos em *Matière et Mémoire*. Um animal se move, mas não é à toa, é para comer, para migrar, etc. Dir-se-ia que o movimento supõe uma diferença de potencial e se propõe a preenchê-la. Se considero partes ou lugares abstratamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um a outro. Mas estou em A, faminto, em B existe alimento. Quando atingi B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, mas o estado que compreendia B, A e tudo o que tudo o que havia entre os dois. (...) O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. Se pensarmos em átomos puros, seus movimentos que testemunham uma ação recíproca de todas as partes da matéria exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores às qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem.

Esse caráter de translação estabelece, em Bergson, uma perspectiva diferente sobre a ideia do “todo”: o todo é a *relação*. Vou dar um exemplo hiperbólico. Digamos que eu tenha o poder de movimentar a lua a meu bel-prazer. Estou cá, é noite, eu aponto o dedo para ela, como se criasse hastes invisíveis, e a jogo para o outro lado, lá para o extremo canto do céu. Imediatamente as marés iriam variar, o clima mudaria, ondas gigantes engoliriam barcos, os ventos tresloucariam as roupas no varal, mudariam também a matéria dos telejornais, o uivo dos lobos, o canto das bruxas, o lamento dos poetas, as orações dos beatos, os ciclos de reprodução dos bichos, o céu, enfim, a qualidade das coisas, o todo mudaria, pois o todo é um fluxo sempre movente, o todo é o movimento que coloca tudo em relação e projeta tudo em direção ao futuro. Exagerei no exemplo, mas essa influência da lua está acontecendo aqui-agora e as linhas que conectam seus movimentos a outra, são invisíveis. Se o tempo de um corpo se comunica com o tempo de outro, é pela mudança de estados. E aqui entra a união entre imagem e movimento de Bergson, duas instâncias que não se separam. Resumidamente falando, os movimentos que emanam de mim, me “trazem”, trazem a minha imagem; são “frutos” da vibração de meu corpo. Ao fazer um gesto, como, por exemplo, um aceno, esse movimento não se desvincula do meu corpo: ele pode afetar outro corpo, mas ele surge apenas em função de tudo isso que constitui a minha imagem e, se ele afeta outro corpo, não é por uma linha direta, é uma vibração afetando a outra (a translação) e, também, o caminho (tudo que está no caminho) entre um

corpo e outro: por exemplo, eu só posso escutar alguém porque existe ar entre nós dois. Se estivéssemos no vácuo do espaço sideral, nós não nos escutaríamos. E daí a noção de imagem-movimento: é o que aparece; e o que aparece, só aparece porque se manifesta; e só se manifesta porque se move. Assim explica Deleuze (1982)<sup>15</sup> em seu curso sobre o livro *Matéria e Memória*, de Bergson:

(...) não há dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas porque não há definitivamente nem consciência nem coisa. O que há? Há unicamente imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento, é em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento com hífen. (...)

A imagem é o que aparece. Em outros termos, Bergson não encontra uma real necessidade de definir a imagem. Isso irá se fazer à medida que avançamos: chama-se imagem o que aparece. A filosofia sempre disse que o que aparece é o fenômeno. O fenômeno, a imagem, é isto que aparece quando aquilo aparece. Bergson nos diz então, o que aparece está em movimento (...). Se o que aparece está em movimento, há apenas imagens-movimento.<sup>16</sup>

Dessa forma, a mudança de duração, estaria nessa zona de contato misteriosa, que Bergson (2010) chama de intervalo, esse instante em que um corpo afeta o outro: esse tempo que se manifesta no entre, em que uma imagem entra em contato com a outra... Mas essas ligações, reitero, não são apreensíveis, não são uma linha clara... De certa forma, o mecanismo da foto, emula a afirmação de Bergson (2010), pois a foto está ligada ao seu referente (se há uma foto é porque a câmera estava na frente daquele corpo) porém é a luz que emana desse corpo que vai ferir o corpo do filme: o que vemos na foto é um filme ferido por algo que emana daquele corpo, e não o corpo “transposto no filme”. *Grosso modo*, a imagem refletida

<sup>15</sup> Disponível em : <https://www.webdeleuze.com/textes/70> (Acesso em 15/06/2020)

<sup>16</sup> Do original : il n'y a pas de dualité entre l'image et le mouvement, comme si l'image était dans la conscience et le mouvement dans les choses parce qu'il n'y a finalement pas ni conscience ni chose. Qu'est ce qu'il y a ? il y a uniquement des images-mouvements. C'est en elle-même que l'image est mouvement, c'est en lui-même que le mouvement est image. La véritable unité de l'expérience c'est l'image-mouvement avec un trait d'union.

(...)L'image, c'est ce qui apparaît. En d'autres termes, Bergson, il n'éprouve pas de réel besoin de définir l'image. Ça va se faire à mesure qu'on avance : on appelle image ce qui apparaît. La philosophie a toujours dit ce qui apparaît c'est le phénomène. Le phénomène, l'image, c'est cela qui apparaît en tant que ça apparaît. Bergson nous dit donc, ce qui apparaît est en mouvement, en un sens c'est très très classique. Ce qui ne va pas être classique c'est ce qu'il en tire, il va prendre au sérieux cette idée.

Si ce qui apparaît est en mouvement, il n'y a que des image-mouvements.

na foto é uma reação química. É uma “reflexão”, considerando que “refletir” está diretamente ligado com o fenômeno da foto: o corpo fotografado e o filme são dois corpos diferentes e algo aconteceu, algo “vazou”, no instante em que o obturador abriu e deixou que a luz vazasse por um ínfimo de instante e afetasse o corpo do filme. A reflexão e o “aspecto luminoso” do movimento são pontos muito trabalhados por Bergson (2010), porque a luz (tal como o movimento) é inapreensível – não se pode colocá-la num recipiente - e uma manifestação de uma energia tal qual me sugere Ruffini citado por Barba (1995), quando diz que o movimento é a manifestação da energia em sua passagem (em seu trabalho) pelo corpo. Daí se desponha o caráter reflexivo do movimento: eu só consigo apreendê-lo sentindo ou observando a mudança de estados de outro corpo a partir da minha sensação, da minha duração. Nesse sentido, se há “comunicação” do movimento, como falei agora há pouco, ela se dá no nível de *estado para estado*, ela se dá, também, de *imagem para imagem*, na duração, no contato: e isso me aproxima do cinema, da atração que um fotograma exerce sobre outro, deixando o movimento escapar na brecha, no espaço *entre* planos. Volto ao fenômeno provocado pelo cinematógrafo. Um filme são 24 fotogramas por segundo. *A priori*, são fotos paradas, tiradas em alta velocidade. Em termos de movimento “físico”, a única coisa que está “acontecendo” quando um filme roda, é um mecanismo que consegue rodar esses fotogramas espaçados simetricamente e a uma velocidade constante. Apenas isso. O movimento, portanto, é uma “impressão” de movimento. Ele é um “escape” entre um fotograma e outro, que o espectador, ao olhar, flagra, completa, revela. Na verdade, a impressão de movimento “engana” os olhos primeiramente. Pois com fotogramas bem próximos, intuímos que algo está a se mexer pela ilusão ótica. Todavia, se faço um corte de plano, existe aí um intervalo maior. Mas o princípio é o mesmo. Se eu tenho, no PLANO 1, um homem se levantando; no PLANO 2, este mesmo homem tomando café; num PLANO 3, ele se arrumando, pondo seu terno e sua gravata, sua pasta de couro e; num PLANO 4, ele sai de casa; qual movimento escapou? Uma suposta ida ao trabalho? Evidente que este exemplo é óbvio. Mas e se, no PLANO 5, ele estiver num funeral? O escape, aí, já não é tão apreensível... As imagens estão lá, uma simetricamente do lado da outra, estáticas, todavia, o “entre”, faz outro movimento escapar e afetar o espectador. Então, o movimento que “escapa” se *revela* no instante em que ele afeta a qualidade de outro corpo, em que afeta outra

imagem e isto se dá no intervalo, no entre. E encontro, aqui, uma ligação quase que íntima entre a teoria de Bergson e o cine-olho de Vertov *apud* Xavier (1983, p. 250)

Na passagem de um movimento para outro dá-se o intervalo, e é aí que se constitui o material da arte do movimento. Os intervalos conduzem a ação para seu desdobramento cinético, a passagem de um movimento a outro. A organização do movimento é a organização dos intervalos na frase. Em cada frase distingue-se a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento. **A obra de arte cinematográfica é feita de frases que se constituem entre os movimentos.**

O movimento, nesse sentido, é uma “revelação” que se dá no entre imagens. É o que “escapa” dali, unindo e, ao mesmo tempo, separando. A cine-frase seria esse outro fluxo, essa outra sintagmática do entre planos que se une às intenções da montagem, ao que esse cine-olho quer ver além...

Volto, agora, para o “trabalho de ações” apontado por Ruffini citado por Barba (1995), pensando que: *o movimento se revela* e, por ser qualitativo, ele é resultante de um corpo animado, ou seja, um corpo pelo qual passa um “fluxo”. Todavia, ainda na esteira de Bergson, essa energia que passa pelo corpo está “fora”. Como eu disse, não há no seio de um texto, por exemplo, um sentido escondido, único, segredo pelas intenções do autor. O que dá sentido à obra, sentido nas três conotações da palavra (direção, sentimento e ideia) é o que passa por ela, é o fluxo que passa e anima seus encadeamentos. Só a título de exemplo, revisito um pouco demoradamente, o filme Tubarão, de Spielberg (1976), que tem por título original “Jaws” (mandíbulas). Eis a sinopse:

Um terrível ataque a banhistas é o sinal de que a praia da pequena cidade de Amity, na Nova Inglaterra, virou refatório de um gigantesco tubarão branco. O chefe de polícia, Martin Brody quer fechar as praias, mas o prefeito Larry Vaughn não permite, com medo de que o faturamento com a receita dos turistas deixe a cidade sem recursos. O cientista Matt Hooper e o pescador Quint se oferecem para ajudar Brody a capturar e matar a fera, mas a missão vai ser mais complicada do que eles imaginavam.<sup>17</sup>

Eu posso estabelecer dois fluxos para *percorrer* esse filme. O primeiro seria de acompanhar o que a sinopse me promete: um chefe de polícia tentando salvar a cidade, indo de encontro aos interesses da cidade e tendo de ir, ele mesmo, caçar a fera. Isso me dá a impressão de ser aquele tipo de história do gênero “um

<sup>17</sup> In: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-12789/>. Acesso em 12/11/2020

contra tudo e contra todos”, e meu interesse seria saber se ele irá conseguir ou não... Irei percorrer agora este caminho com outro fluxo, que está baseado na pista que o título em inglês, *Jaws* (mandíbulas) me dá. E aqui escapa outro movimento do filme (na minha impressão, que seja dito) de alguém que está cercado, pressionado, abocanhado, preso ou sob a mira de dentes afiados (da cidade e do tubarão branco). E este fluxo, me permite jogar com outros elementos do filme:

- 1) O chefe de polícia, Martin Brody, vem de Nova York para essa cidade praieira, a fim de calma. Em Nova York, ele era um detetive que ia de encontro às gangues, que investigava a fundo o submundo do crime – e já aqui começo a entrever uma relação de “fundo”, submundo, de um perigo rondando lá debaixo da superfície, um perigo que pode ameaçar sua vida, que tem garras afiadas – e, como contraponto, já desponta um caráter do personagem de ser alguém que “vai fundo” – mesmo que isso implique uma ameaça à vida. Nota: o famoso *Leitmotiv* tem uma variação bem interessante de grave que muda bruscamente para agudo. Havendo aí uma ressonância entre superfície e fundo / baixo e agudo / metais (clarinetes) e cordas (os violões, celos e contrabaixos).
- 2) Daí, Martin, se vê numa cidade pacata, todavia, com interesses bem tacanhos. Sua ética se confronta com os interesses públicos e há um paralelo bem forte dessa trama com outra: *O Inimigo do Povo*, de Ibsen (2011), em que o doutor Stockman descobre condições inadequadas das águas dos banhos municipais, e vai de encontro a toda esfera pública da cidade. O mesmo desenho: primeiro uma suspeita (no caso de Ibsen, as análises da água; no caso de Spielberg, o braço de uma banhista encontrado na praia), depois isso vai se avolumando, na esfera do poder público, na esfera da sociedade, na esfera dos amigos, na esfera da família (mandíbulas dentro de mandíbulas – e se tu já tiveste a chance de observar, a arcada de um tubarão tem várias fileiras de dentes). Outra coisa que adensa esse confronto, é o fato de ele se passar não somente em uma cidade pequena, mas em uma ilha. E há uma cena em que o cientista Brody e o Chefe de Polícia estão no barco, o barco do cientista, equipado com radares e toda uma parafernália de equipamentos. É noite, o barco parece flutuar na escuridão. Há um diálogo entre os dois, em que

o chefe de polícia diz que não há muito sentido em pagar alguém somente para observar tubarões. Ao que o biólogo interpela, dizendo que também não faz muito sentido alguém ter medo de água e morar numa ilha. E Martin responde: “só é uma ilha se você a olha da água”; “isso faz muito sentido”, responde o biólogo. E isso cria outra camada entre o universo da ilha e o universo das águas, como se a ilha estivesse “imune” do mar, a salvo (o que, no filme, se comprova ao contrário).

- 3) O pescador Clint, que propõe a caçada à fera, não tem uma perna. Ela foi comida por um tubarão. Já perto do fim, ele conta essa história. Ele estava num submarino do exército, que foi bombardeado. Eles conseguiram emergir e ficaram à deriva. Enquanto esperavam o resgate, o comando de Clint fora atacado por tubarões, que ficaram rondando eles por dias e dias, devorando um a um. Um braço de um, uma perna de outro, “sadicamente”, conforme sugere o tom da narrativa do personagem - o que faz Clint ter uma relação de ódio com os tubarões, mas não é só isso: isso vira uma obsessão (e dá um aspecto febril ao personagem) – uma obsessão que tem um paralelo bem forte com o capitão Ahab, de *Moby Dick* (1972), a ponto de ambos terem o mesmo fim: serem devorados pelos bichos que eles perseguem ou, melhor dizendo, de serem devorados pela própria obsessão.

No “fluxo das mandíbulas”, eu caminhei pela obra de Spielberg de outra forma, criando outras relações, criando outro caminho, outra dramaturgia. Outra dramaturgia? Sim, por que eu fiz outro caminho enquanto espectador e criei outra construção *a partir do meu caminhar pela obra*. Aqui, nesse trabalho, quando passo por alguma obra, eu sempre opto pelo fluxo que mais dê pistas formais, de sorte que eu possa falar da construção e do que senti sem precisar isolar forma e conteúdo. Dessa forma, em vez de pensar, seguindo Aristóteles, que há uma unidade de movimento (de ação, nesse caso), é o movimento (qualquer que seja) que gera unidades, ou seja, é o que atravessa esse percurso/obra, gerando impressões, fazendo com que movimentos escapem dessa estrutura, que dá o encadeamento da obra. Agora faço uma distinção, apenas de ordem prática, entre o movimento e o fluxo, considerando que este último é um movimento indeterminado, pode ser uma intenção, uma pulsão, a vida, um interesse, um sentimento, uma sensação, uma

ideia. Mas esse fluxo é inapreensível como um todo: ele se manifesta na mudança de qualidade de um corpo, ou seja, em seus movimentos: *o movimento é como uma imagem se manifesta para mim ou em mim*. Se estou triste, existe “algo” passando por mim, fazendo com que eu vibre, com que eu me movimente, de outra forma, alterando o meu estado.

Baseado nisso, retomo a citação de Ruffini, para falar de outro termo que gostaria de deslocar. É a modulação da energia – que ele chama de “trabalho” e que é “caminho” nos termos postos aqui. Quando ele diz que a energia é “modulada”, parece-me que há uma certa passividade dessa energia, um certo controle. Reexponho a citação:

Num certo sentido, trabalho é a fase intermediária entre a energia e o movimento determinado pela força, e é a fase que torna possível à energia ser explicitamente modulada. A dramaturgia compreendida desta forma assim parece como o filtro, o canal, por meio do qual a energia toma forma em movimento. (RUFFINI, *apud* BARBA, 1995, p. 243)

Pensando novamente com as imagens de Bergson, eu já considero que há um vai e vem, que, ao mesmo tempo que a energia é modulada por esse “filtro”, o “filtro” é modulado pela energia. Não é apenas o fluxo que passa pelo caminho, o caminho também passa pelo fluxo. Ou seja, tanto o fluxo, quanto o caminho, se constroem juntos, se co-implicam. Se Heráclito me diz que nunca se banha num rio duas vezes, porque as águas e nós não somos mais os mesmos, eu creio que, de igual forma, as margens do rio também não o são, pois o fluxo das águas não para de esculpi-las e, se um rio tem definido curso, pelo menos sob a vista de quem vê de fora, é porque as margens resistem ao labor cego da corrente; e a terra do leito, mesmo que firme em aparência, se desprende aos grãos, e dá para a água o toque barroso de sua cor e lhe cava secretamente o fundo. E mais, se a corrente é forte, ela haverá de cavar mais as margens, até chegar na terra que cede menos, no sólido das rochas; se for mais forte ainda, ele há de borrar as margens, há de lhe devorar os limites, enchente será.

E aqui já me aproximo de uma ideia de amarração mais conectada com a do drama e do romance modernos: personagens como Meursault, de *L'Étranger* (CAMUS, 1957), que matou um árabe em função do sol e que é condenado à morte por não ter chorado no velório da mãe; a espera pelo Godot (BECKETT, 2005), que nunca vem (ou vem?) sobre a qual se debatem Vladimir e Stágon; o caixeiro

viajante, de Arthur Miller (2009), com as paredes vazadas da casa, um personagem sem vontade própria, movido pela decrepitude de um sonho; Samsa (também caixeiro viajante) de Kafka (2001), transformado em inseto, preocupado se poderá ir ao trabalho ou não, o sub drama de um homem pequeno, abafado pelas paredes e os vãos do quarto. São construções diferentes que exigem do público um outro tipo de passagem, já que a ideia de um sujeito uno – indivíduo – se fragmenta em um sujeito desmontado, um sujeito de desmonte, que mais é agido do que age, que é definido por uma indeterminação. E por isso, o problema que brota desse sujeito fragmentado, o problema do desejo fragmentado pelas diversas fragmentações do discurso. O discurso de ir ou não ir à rotina de sempre metamorfoseada no homem que não cabe em lugar algum, exceto no escuro de seu quarto: Samsa. O sonho americano: o homem que dá conta de tudo e que também tem tudo, invadindo as paredes da casa do Caixeiro Viajante: o viajante que viaja no sonho americano e tem a todo instante as paredes do íntimo quebradas: pois ele não consegue o sonho: o sonho americano é feito para a maioria das pessoas não poderem conseguir: é o sonho dos eleitos e ele é, apenas, um caixeiro viajante desempregado. O desejo completamente despovoado da razão do ser, eis Mersault, o sujeito sujeitado que simplesmente vaga sem rumo em torno do próprio sol de sua vida desgastada de sentido. Vladimir e Stragon: dois bufos confabulando do vazio do sentir, estiolando pouco a pouco o fetiche por uma grande narrativa que os coloque em outro lugar além dali, daquele campo vazio com uma árvore seca, onde o desejo de uma direção (de um “pra onde ir”) nunca brota: quer dizer, brota: mas é apenas UMA flor... Tais arquiteturas, que brotam de um sujeito sempre singular e, ao mesmo tempo, conectado com toda a pressão de um mundo que a cada instante invade nosso bairro, nossa casa e, agora, invade a tela de nossa mão... o *touchscreen*: a tela que eu posso tocar: a imagem que eu posso tocar: o espelho de Narciso que tem a miragem de si refletida em um lago: ele precisa tocar, e tocando o lago de si, Narciso afunda pra sempre; esse sujeito todo precisa sempre de uma revisão dos múltiplos corpos que o atravessam, uma revisão constante da forma. Diante dessa entropia, é preciso sempre criar, em conjunto, na fricção dos conjuntos, pontos de baliza, ou seja, como estabelecer – já que toda peça é uma peça por vir – um fio condutor diferente, um fio condutor *na* diferença, uma maneira de agenciar o material de outra forma e que não parta, necessariamente, da noção de “ideia



central”, da forma já pré-moldada...

### 3.2 As articulações entre diferenças

Dessa inquietação, surge o dispositivo do “caminho do bonde”, que desenvolvi com a *Cia Bonecas Quebradas*<sup>18</sup> no processo de *Memórias de uma Manicure*. Com elas, Luciana Mitkiewicz<sup>19</sup>, Gabriele Rosa<sup>20</sup> e Carla Soares<sup>21</sup>, eu tive dois momentos de vivência. O primeiro, em janeiro, durante uma semana, onde pensamos juntos as personagens e, outro, ao lado da dramaturga, Gabriele. O espetáculo<sup>22</sup> (ainda processo até esse instante de janeiro de 2021) tem como tema, como o título já diz, os relatos das manicures, mais especificamente da zona norte do Rio, explorando seus depoimentos e tendo o salão de beleza como um lugar onde se friccionam narrativas de ordem íntima (desabafos, confissões, sonhos, desejos) misturadas com narrativas de ordem “mundana”, notícias de revistas, pagode, brega, fofoca de novela etc. sem haver, necessariamente uma separação desses dois mundos: tudo, do mais “profundo” ao mais “superficial”, acontece ao mesmo tempo: e a sugestão que fiz foi de fazer com que esse íntimo vaze pelo banal, pelos nomes dos esmaltes, pelas *playlists* sobre chifre, traição, “sofrência”; pela lida do trabalho, no dia inteiro sentado na ciranda (as “cadeirinhas” móveis da manicures), nas histórias que vêm e vão, das clientes de alta classe, de baixa classe, entre elas mesmas, as manicures, se pintando e trocando confidências nos

---

<sup>18</sup> A Bonecas Quebradas Produções Artísticas é uma empresa cultural especializada no desenvolvimento de projetos de teatro (e dança) voltados para a temática feminina e para a criação de dramaturgias inéditas, construídas, em sua maioria, a partir de processos colaborativos de criação. A produtora foi criada para atender às demandas de atrizes e pesquisadoras das Artes Cênicas, interessadas em transformar suas ideias em projetos e seus projetos em Arte.

<sup>19</sup> Fundadora da Bonecas Quebradas Produções Artísticas, é Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, Mestre em Teatro pela Unirio e doutora em Artes da Cena, também pela Unicamp. Pesquisa o tema da imaginação do ator em montagens de textos dramáticos e em processos colaborativos de criação em teatro.

<sup>20</sup> Gabriele Rosa, graduada em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). É dramaturgista e dramaturga de processo na Bonecas Quebradas Teatro. Autora do livro de contos *Fendas Extraordinárias* (editora Patuá, 2019). Tem contos publicados nas revistas *Subversa*, *Ruído Manifesto*, *La Loba* e *Alagunas*.

<sup>21</sup> Sócia na Bonecas Quebradas Produções Artísticas, é atriz profissional há 23 anos. Licenciada em Artes Cênicas pela UNIRIO, em 2002, participou como atriz de mais de 20 espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e em Corumbá.

<sup>22</sup> No Site da Bonecas Quebradas tem informações mais detalhadas: <https://www.bonecasquebradas.com.br/memoriasdeumamanicure>

“buracos de tempo” entre uma cliente e outra. Chegou num ponto em que já se tinha um volume muito grande de material e que era preciso, pelo menos para descartar o excesso, arriscar alguma proposta de dramaturgia, um caminho. Então, num encontro com a dramaturga, Gabriele Rosa, eu tentei outra abordagem, pois, pelo volume do material não dava para ver claramente qual era o fluxo que iríamos perseguir, porque no salão de beleza se passa “tudo”, e deste tudo, desse mundo dentro do mundo, nós não queríamos abrir mão... Daí optei por outra estratégia, interpelando Gabriele mais ou menos desta forma:

*- Ok, Gabriele, eu sou teu passageiro (teu espectador). Tu estás me levando nessa viagem, nesse ‘bonde’, que é essa peça que estamos fazendo... Me diz então, como eu entro nessa peça, e para onde tu queres me levar?*

Dessa forma, me pus na posição do outro, o outro para quem se direciona o discurso... Antes, como entendia que o dramaturgo “organizava as ações” (e existe esse lugar comum para a função). Eu já ouvia o material tentando achar eixos, ideias centrais, conflitos e já encaminhava proposições. Uma abordagem que só depois da reflexão sobre o processo eu achei estranha, porque não “funciona” assim, todavia, nas provocações anteriores a esta e *A Vagabunda*, eu procedia como essa figura do “organizador” dos sentidos, talvez por uma ansiedade de “achar” logo o que poderia ser a amarração e, muitas vezes (pois quase sempre eu errava o ponto de amarra), eu fazia esse mesmo processo que eu tenho (de pressionar de fora para dentro), só que por um caminho mais difícil, que é escrever mil versões de uma peça, com uma ansiedade pra terminar, sem experimentar por outros caminhos, senão este, doloroso a meu ver, de escrever uma versão e outra e mais outra pra ver se “encaixa”. Quando propus ser o “passageiro” de Gabriele, nós já íamos discutindo outras coisas que não a “ideia central”, mas a sensação, o efeito, o ritmo, o lugar, o palco, o que provoca, o que engancha etc. Nós íamos discutindo o percurso, o caminho, como se ela me guiasse em uma viagem: uma viagem de sentidos. Eu reagindo aos estímulos propostos pela paisagem e pelo percurso, e devolvendo (refletindo) o que me é dado e a partir daí tentando achar esse fio condutor.

*- ... Entendi, Gabi, eu entro na peça, e tem uma confusão de relatos, de vozes, de músicas, eu não sei muito bem quem eu escuto, estou confuso, mas é divertido ver ali uma música brega, depois uma fofoca de famosos, ver essas*

*manicures tagarelando sem parar, como se fossem um rádio ligado... E isso “vira”<sup>23</sup> outra coisa ou segue assim?”. Gabriele respondia. “Ah, então vira? Tu sabes como vira? Não? Talvez nem precise. Talvez só uma mudança de quadro mais seca. Mas vamos seguindo. Então, na próxima cena, o que que tu queres provocar em mim?”*

E Gabriele falou o que queria: que o espectador observasse os depoimentos das manicures, como quem olha esses relatos por uma janela, como se as histórias das vidas delas estivessem bem distantes dali, separadas por uma quarta parede (uma quarta parede de cena e, também, uma quarta parede social). Já na terceira virada, ela queria que o espectador “olhasse nos olhos” dessas personagens, que elas falassem coisas mais íntimas, mas diretamente, como se o espectador fosse o cliente sentado na cadeira, mas numa posição desconfortável. E assim seguiu. Não era o caminho todo. Era só um esboço, mas servia como base para jogar com os materiais. Em vez de eu ser aquela figura que tentava achar o eixo central, já encaminhando as proposições, eu fazia as vezes deste destinatário do discurso, dizendo o que sentia, sinalizando quando eu estava perdido, e, como eu tinha acesso ao material do processo, aos perfis das personagens etc., eu sugeria algumas conexões:

*- Vai ter essa parte em que elas olham direto para o espectador, né? E se tu costurares, lá no começo, naquela polifonia, uns momentos de silêncio, como se elas afundassem em algo.*

É como se eu fosse, ali, uma “tela de projeção”, uma tela falante, que diz o que sente, que reage a partir do que está sentido e, como eu estava irradiado pelo material do processo, pelas personagens, eu conseguia ser, antes de ser o propositor de fios condutores; um vetor para o agenciamento dos materiais. E assim íamos chegando em um caminho que fizesse sentido, que conseguíssemos, nós, visualizar, sentir, saber as viradas, as texturas...

A partir desse dia, eu comecei a articular o conceito de dramaturgia que expus aqui, que é a dramaturgia entendida como caminho, pelo qual passa um fluxo e por onde o movimento/imagem se revela, com outro conceito: o do leitor-modelo, de Umberto Eco (1979) pensando literalmente na metáfora do bosque dos caminhos que se bifurcam e em “quem” passa por ele. Essa imagem do outro, do outro que

---

<sup>23</sup> Virar, grosseiramente falando, é realizar uma mudança brusca, trabalho isso mais tarde, mas quando a cena vira, algo muda, uma atitude, um clima, um quadro (mais em choque com o anterior): a virada é um sinal de mudança.

olha, para quem o discurso é direcionado e, a partir dessa imagem, construir o caminho, ou seja, construir a dramaturgia a partir do jogo que se quer propor, a partir da relação com o espectador, com o contrato, o susto, o choque, o pacto, o puzzle, a conversa, o grito direcionado ao outro. Em vez de pensar num sentido que parte de dentro para fora da obra, eu me direciono mais para a relação com esta figura externa para, daí, pensar no que vaza desse choque, pensando o discurso dentro de uma premissa bakhtiniana em que, por mais que o discurso não evoque claramente a quem ele se endereça, há um diálogo, um caráter dialógico (uma fricção de lógicas), o discurso se forma no conflito:

O problema do diálogo começa a chamar cada vez mais atenção dos linguistas e, algumas vezes, torna-se mesmo o centro das preocupações da linguística. Isso é perfeitamente compreensível, pois, como sabemos, a unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo. O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo. (BAKHTIN, 2009, p. 152).

Em Eco, ressonando com Bakhtin, o caminho Emitente-Mensagem-Destinatário não é unidirecional, não é reto, é cheio de vazantes, de conflito, de buracos, de não-ditos. Como qualquer ato de enunciação, a obra de arte prevê um destinatário, todavia não é necessariamente um interlocutor passivo, é um interlocutor que já se posiciona, enquanto imagem, dentro da formulação do discurso<sup>24</sup>: a figura do destinatário afeta o emissor e vice-versa, modificando a mensagem.

Se tenho alguma notícia grave para dar, vou dá-la de forma diferente dependendo da pessoa a quem me direciono.

- *Será que digo de uma vez?*

---

<sup>24</sup> É uma figura, que está mais evidente quando o autor dialoga diretamente com o público, como o “meu caro leitor”, de Machado de Assis e de Victor Hugo; mas pode ser também um direcionamento de fala alheio, alhures. Se, em *Cem Anos de Solidão*, eu sei que eu sou de certa forma um visitante daquele universo conduzido por Gabriel Garcia Márquez (2003), um universo de gerações, comidas, arranhadas, literalmente, pelo tempo, pelo tempo que, tal como cupins, formigas, traças, desenha hieróglifos de uma passagem misteriosa; em *Metamorfose*, de Kafka (2011), eu não sei muito bem onde estou. Parece que olho de longe, Samsa, se avessando em torno da existência bizarra, mas de fato não consigo me situar. Estou ali na condição de mobília, daquilo que testemunha surdamente o vazio daquele quarto?

- *Será que falo por telefone?*

- *E se a pessoa ficar muito impactada, o que eu faço?*

- *Eu sou a melhor pessoa para dar essa notícia? Não é melhor que fulano fale?*

- *Ou seria esta a chance de dar a notícia ruim como quem anuncia a boa nova?*

Todavia, eu como sujeito, sou muitos<sup>25</sup>: eu tenho mais outros de mim que eu não imagino, que desconheço; e o outro, a quem me endereço, é também um universo. A superfície do contato onde se projetam os discursos esconde e revela camadas para além e para aquém do que se quer dizer. Não que eu tenha um lugar cativo na história, como se eu fosse o passageiro feliz do caminho. A maneira como a obra me convoca pode me chocar, sobretudo quando esse “outro de mim” é evocado pelo texto. O título do livro onde Eco trata sobre isso, sobre essa presença de um leitor não somente na linha final da recepção, mas durante o processo gerativo da obra; é bem sugestivo dessa relação que, antes de ser clara, é ambígua, traiçoeira. Trata-se de um trocadilho: em italiano, “lupus in fabula” significa, traduzindo ao pé da letra, “lobo na fábula”; todavia, em português, a tradução mais apropriada seria a expressão “falando no diabo...” (ECO, 1931, p. 07). Pois bem, o “diabo” é o leitor, melhor dizendo, nas palavras de Eco, o “leitor-modelo”. Essa categoria não remete ao leitor de carne e osso (aquele que lê de fato), que Eco nomeia como “leitor empírico”, mas àquele (o outro) a quem supostamente o autor se endereça. Se o texto é um bosque, quem irá passar por ele? O que eu quero provocar nessa figura, nesse passageiro? O que ele encontra? É algo que ele espera ou algo que ele não espera? Em que parte eu entrego essa informação ou essa pista? Nesse ponto X, ele será impelido a optar por isso ou por isso? No ponto Y eu queria simplesmente ouvi-lo? No fim ele vai agir ou dizer alguma coisa? Eu o conduzo até onde? Eu o conduzo até o meio do caminho e o largo para que se vire sozinho ou apresento apenas a entrada para ele ver depois o que vai fazer? Nas palavras de Eco (2004, p. 39, grifo do autor):

---

25 Inspiro-me aqui em Sinisterra, no livro da Literatura ao Palco – dramaturgia de Textos Narrativos, onde ele diz “Escrever não é tanto chegar à ‘essência’ profunda de si mesmo, mas talvez encontrar o outro que existe dentro de cada um de nós – encontrar os outros que existem dentro de nós. O pensamento contemporâneo nos revelou que o *eu* é uma pura ilusão, que a pessoa é uma construção sociocultural e que, definitivamente, ‘eu somos muitos’”. (SINISTERRA, 2016, p. 14)

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.

Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição de sua própria atualização. Podemos dizer que o texto é um *produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*.

Indo por esse viés, o leitor-modelo<sup>26</sup> seria mais um “personagem” dentro do texto, todavia, um personagem indeterminado, um personagem que é provocado, atiçado, pela obra em questão e ele só se revela no aqui agora da fluência, ele é “ativado”, “atiçado”, pela leitura. Então ele pode tanto ser “claro” quando, a exemplo da publicidade, se desenha um perfil de público A ou B, quando eu já pretendo, como minha mensagem, uma reação específica (um universo de público para consumir isso ou aquilo) ou pode ser algo completamente fora, uma sombra, um demônio, um amor, uma paixão ou o público, em carne e osso. Mas de qualquer jeito (fazendo uma interlocução com intenções mais direcionadas para respostas específicas ou não), só o *contato* irá dizer se teve efeito a “estratégia” do autor. Mas uma coisa me chama atenção no trocadilho de Umberto Eco: por que o “lobo/leitor” na fábula? Estranho, não? O leitor ser também aquela figura que, nos contos de fada, normalmente devora e espreita com fome sua vítima; essa entidade híbrida, cão selvagem-homem bicho, lobo mal: diz-me, sombra de garras: é para ti que escrevo? ...

...

Essa figura, do leitor-modelo não seria necessariamente um rele “conduzido” por um mestre de cerimônia (mas pode ser também). Se eu pensar

---

<sup>26</sup> Dentro da teoria de Eisenstein (1990b) há um pensamento que ressoa bastante com o leitor-modelo de Eco. Se este considera o texto como uma máquina preguiçosa, ou seja, como algo incompleto que exige um engajamento do leitor, o cinema, por natureza, pelo fato de ser fotogramas estáticos rodando 24 *frames* por segundo, apresenta “buracos”, um espaço de incompletude, que vai desde o espaço entre os fotogramas ao espaço entre um plano e outro – que equivale, de certa forma, aos espaços entre palavras, aos silêncios, aos não-ditos do texto. É esse espaço entre planos, nesse sangramento entre um quadro e outro, que é a matéria da montagem. Segundo Eisenstein (1990b, p. 27)

“A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor.”

apenas em condução, eu perco, talvez, um risco, uma possibilidade de provocar o *olhar do outro que olha*, pois, de frente para o leitor-modelo existe outra figura, esta construída pelo espectador, a do autor-modelo. O que me leva a pensar não num direcionamento do autor para o público – como quem entrega uma mensagem inviolável – mas de uma fricção de criações: a de quem escreve e a de quem lê: o olhar de frente para o outro.

Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. De um lado, conforme dissemos até aqui, o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos de sua própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas, de outro lado também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si a hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados da estratégia textual. (ECO, 2004, p. 46)

O que Umberto Eco anuncia é a possibilidade de trabalhar essa fricção já no processo gerativo da obra por vir. Do meu lado, pensando agora nesse texto que está sendo montado aqui, eu te imagino, como uma figura, como um suposto “passageiro” desta tese. Do teu lado, tu me imaginas, como outra figura, como um suposto enunciador desse estudo. A construção da tua imagem, afeta a maneira como eu falo, o que eu exponho, como exponho, como começo, como me apresento etc. e vice-versa, a construção da minha imagem, também afeta a construção da tua leitura, sobretudo porque me anuncio como “eu”. Existe, portanto, para além dos assuntos, das discussões que estão sendo formuladas aqui, a construção desses dois personagens que se revelam apenas durante a fruição do texto: esse personagem que tu imaginas ser eu, esse personagem que imagino ser tu, e que não *acontecem* no interior dessas páginas, mas fora: eu e tu, nós existimos fora daqui. Esta linha que escrevo, essa agora que é deixada atrás pelo cursor de texto, está, no instante em que chegam até ti, fora daquilo que sou eu: entende? Se aqui eu estou, nessas palavras, é mais por ausência, do que por presença; é mais por rastro de caminho, do que por firmeza de chão. E tu, por certo, talvez com o papel em mãos ou talvez com um monitor ligado, também está fora. Isso aqui, entre nós dois, é um lugar de passagem...

Então, quando me direciono para esse conceito de leitor-modelo, para esse olhar de fora, intento explorar o jogo que é proposto, o que será construído *na*

e da relação, e só a partir daí, tecer aquilo que, em “dramaturgizês”, chama-se de “amarração”, o dito “fio condutor”. O papel do outro, do passageiro, não me dá fechamentos, mas os “graus de abertura” da construção proposta (aqui já exportando o conceito de obra aberto para a ideia de jogo no teatro) e essa abertura que irá definir o curso da ação, o caminho de ações, e o que se oferece para criação do espectador. Há performances que abrem absurdamente o papel do outro, como por exemplo, a de Marina Abramovic, *Rhythm 0* (1974), onde ela colocou 72 objetos em cima de uma mesa, entre eles, correntes, facas, tintas e uma arma carregada e ficou “à disposição” do público por 6 horas; foi despida, pintada, machucada e teve a arma de fogo apontada contra sua cabeça. Um corpo ofertado para 72 instrumentos de prazer, tortura, de uso doméstico, de uso laboral. É esse o jogo?

*(E aqui, tento me imaginar como aquele que pegou a arma e tentou lhe atirar. Seria a única chance que tenho de tirar uma vida? Quem é o outro de mim que esse jogo evoca? Tornar-me-ia assassino se uma pessoa se propusesse ser assassinada de “boa vontade”? Até onde Abramovic queria chegar ou ser “chegada”? ... )*

Nos filmes, sobretudo quando a montagem não segue uma linha lógico-causal, há um apelo maior a essa outra montagem, a que provoca mais incisivamente a criação do espectador. Os filmes de David Lynch, entre eles destaque *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Drive* (2002), são verdadeiros quebra-cabeças. Em *Mulholland Drive*, acompanhamos a história de uma mulher, Rita, que perdeu a memória depois de sofrer uma tentativa de assassinato. Ela encontra Betty, uma aspirante a atriz na indústria hollywoodiana. Rita e Betty vão recolhendo as peças dessa memória perdida, tentando achar o rastro de alguma coisa que remeta ao passado desse personagem com amnésia. Todavia, quando chega o instante em que Rita recupera a memória, quando ela encontra o corpo de Betty, sua ex-namorada, na cama, ela recupera, em vez de suas memórias, as memórias que Betty tinha dela (foi Betty que mandou assassiná-la). Não há como explicar, logicamente falando, como Betty acompanhou Rita durante toda a jornada. Não há como saber de que forma se passa essa “transfusão de memória” – sendo que esta já é uma interpretação minha do puzzle. Todavia, isso que aparentemente é um



“furo” de roteiro, é construído através de indícios, detalhes ali e cá, que fazem com que o espectador retorne ao filme para juntar os pedaços e, o mais interessante disso, em minha opinião, é que não há uma “solução”<sup>27</sup>: se há fechamento, nesses dois filmes, é um fechamento da ordem do *loop*...

Em vez de pensar, dentro de uma sala de ensaio e das oficinas de criação:

*- Gente, qual é a ideia geral desse projeto, qual é o fio condutor, qual é a base?*

Eu prefiro conduzir assim:

*- Gente, como esse espectador entra e como ele vai sair? O que puxaria ele para dentro da história? Que impressão queremos causar? Que parte a gente revela, que parte a gente oculta?...*

Para mim, essa estratégia me soa mais interessante porque, antes de propor um caminho específico, um método, eu intento que as necessidades dos processos construam suas próprias estratégias. Quem dá o “caminho” é o jogo proposto com o seu outro (sempre indeterminado e sempre determinante). O modelo: o seu leitor, ou o seu espectador... Quem é ele? Quem ele te é? Quem ele te é que é tu? Quem ele não é que tu é e não pode ser tu? Quem ele foi que é tu, mas não foi pode ser tu mas é outro talvez alguém que não esteja sequer aqui, eu estou aqui? Quantas vozes se cruzam nesse lugar onde meu olhar se direciona, onde meu olhar se projeta, porém não encontra, não vê, uma imagem nítida, o outro que está além de mim e me olha e me reflete: o modelo, o ideal (ou os ideais, pois é

---

<sup>27</sup> No livro, *Puzzle Films, Complex Storytelling in contemporary Cinema*, organizado por Warren Buckland (2009), propõem várias análises pormenorizadas desses puzzles, não só em David Lynch, mas em obras como *Corra, Lola, Corra* (1999); *Memento* (2000); *Sexto Sentido* (FILMEX). Um dos pontos basilares do livro, está no fato de encontro à interpretação que remonta os incidentes do filme de forma linear, restituindo a fábula – como se a linearidade trouxesse clareza ao enigma. Segundo o organizador:

“O filme quebra-cabeça é feito de personagens não clássicos que realizam ações e eventos não clássicos. O filme quebra-cabeça constitui um modo pós-clássico de representação e experiência cinematográfica não delimitado pela mimese. Por exemplo, não há como o final de *Lost Highway* (1997) (um filme que analiso cena por cena neste volume), em que Fred Madison está posicionado fora de sua casa e dentro dela ao mesmo tempo, possa ser subsumido às clássicas concepções de mimese, probabilidade ou necessidade. Esta ação (e muitas outras no filme) é surpreendente precisamente porque é improvável. (BUCKLAND et al, 2009: 05).”

Do original : “The puzzle film is made up of non-classical characters who perform non-classical actions and events. Puzzle film constitutes a post-classical mode of filmic representation and experience not delimited by mimesis. For example, there is no way that the end of *Lost Highway* (1997) (a film I analyze scene by scene in this volume), in which Fred Madison is positioned outside his house and inside it at the same time, can be subsumed under classical conceptions of mimesis, probability, or necessity. This action (and many others in the film) is startling precisely because it is improbable”.

possível ser vários leitores-modelo) e, também, o passageiro: o duplo (ou o triplo, ou o quádruplo) que me acompanha na jornada de um sentir, na procura (em conjunto) de um sentido, de direções possíveis entre diferentes: entres.

### 3.2.1 O “caminho do bonde”

#### FASE 1:

*... Então, quando tu pegas o bonde, quando tu pegas a “obra”, ele já está em movimento, ele já vem com um impulso, passando por várias estações até te encontrar no meio do caminho. Eu sempre te encontro no meio do caminho. Eu te “pego” e, ao mesmo tempo, me ponho à disposição para que tu me pegues. E tu viste como ele chegou (talvez sorrateiro, talvez silencioso, talvez bruscamente, quase te atropelando) e eu acredito que é este impulso que fará com que tu entres, que vá te tirar de onde tu estás, não por que eu te chamei e te pedi, “por favor, entre”, mas porque este bonde já vem arrastando uma pá de coisas e eu pretendo que o impulso dele te arraste também.*

#### FASE 2:

*O bonde parou diante de ti, as portas se abrem. Veja como elas são. As portas estão abertas. Eu quero que tu entres. O bonde já está em movimento, ele já tem um impulso, e só deu uma leve paradinha para te apanhar. Vamos?*

*Tu entraste.*

*O bonde partiu.*

*Nessa primeira parte do trajeto e também ao longo do trajeto inteiro – mas essa primeira parte é mais importante - eu preciso te “convocar”. Te implicar nessa viagem que pode ser uma busca, um mistério, um desnudamento de intimidades, não sei. É algo que vamos construir no caminho. Por isso, de alguma forma eu preciso que tu te impliques nessa viagem. Eu posso te dizer logo, à la Brecht, que estamos construindo “isso” e depois te mostrar “como”, ou posso te dar um clima, uma ambientação, te dar alguma “isca”, alguma coisa, eu preciso te cantar algo sem te versar a música inteira, preciso de um canto de sereia, caso contrário, eu corro o*

*risco de que tu desças nas primeiras paradas.*

### FASE 3:

*O bonde vai para algum lugar. Mas esse lugar não é o objetivo. O importante é o caminho feito para chegar até ali. Nessa viagem que estou te propondo, eu não prometi um destino, ela não é de sorte alguma um hiato entre um ponto e outro, feito um percurso de avião: uma linha reta de céu suspenso entre um aeroporto e outro. A viagem é a viagem. E o que eu quero que tu experiencies é o caminho. E este caminho se revela nas mudanças, nas viradas do caminho que altera a paisagem das janelas. Há viradas suaves, que tu quase não sentes. Há viradas bruscas que faltam te derrubar e há curvas ocultas que tu só percebes porque a paisagem, de alguma forma, mudou, sutil ou bruscamente. O que seria, pois, uma virada? É quando tu sentes algo mudando, é a mudança.*

*Falando em paisagem, eis outra questão: a textura do caminho. O que haverá de passar, vazar, pelas janelas? Será uma paisagem saturada, cheia de informações ou algo mais “limpo”? Terá coisas que se repetem, elementos que voltam? Terá muito disso e muito daquilo? A paisagem invade o bonde e toma conta do espaço? Ou ela é contemplada de longe, como uma promessa “olhe lá, detrás daquele mato, ocorreu um incidente curioso”?*

### FASE 4:

*E, por fim, existe o momento em que eu te largo. Quando eu pedi que tu entrasses, eu não te disse exatamente onde íamos parar. O bonde vai parar, ou de forma lenta, ou de forma brusca, ou nem para, só diminui a velocidade para que tu saltes, ou nem diminui, só sinaliza que agora tu terás de saltar. Salte. E esse salto é importante, porque ele tem a ver com a maneira como eu te deixo.*

*Parada final.*

*Desceste.*

*E agora?*

### FASE 5: E agora?

*Pois bem, eu te levei de um lugar para outro. Agora és tu quem decides para onde ir. Mas o bonde não para. Ele continua seguindo, com o embalo do feito no caminho. Daqui por diante, é contigo. Mas se quiser vir junto, é só se chegar.*

### 3.3 O movimento que “vaza” nas curvas

Depois de refletir sobre essa abordagem, que me surgiu de forma intuitiva no encontro com Gabriele (e talvez daí o termo “bonde” tenha surgido, por uma livre associação, talvez pelo fato de o grupo ser carioca e o bondinho passar praticamente na porta de Luciana Mitkiewicz), eu percebi que a base principal do caminho era a estrutura de três atos dos manuais de roteiro, o que me fez retomá-los a fim de decompor alguns preceitos sob a luz das ideias de movimento e imagem que trago aqui. Esse termo “estrutura de três atos”, foi cunhado na indústria cinematográfica por Syd Field (2001), em seu primeiro livro: *Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico*. Apesar de ele estar diretamente ligado à estrutura da intriga clássica, a exposição, o nó, a peripécia e o desenlace (exposto no item 3.1), Field acaba por cunhar outros termos que permitiram um diálogo entre o desenvolvimento da ação (com começo, meio e fim) em forma de imagem: uma narrativa do movimento em imagens: “Um roteiro é uma história contada em imagens, então o que todas as histórias têm em comum? Um início, um meio e um fim, ainda que nem sempre nessa ordem”. Outra coisa que me chama atenção dentro dessa estrutura, consolidada por Field (2001), e desenvolvida de “n” maneiras por outros teóricos e roteiristas; é o fato de haver – mesmo no que se apresenta de forma rígida<sup>28</sup> – uma infinidade de linguagens fílmicas e isso já é um contraponto em relação ao desenvolvimento da ação na dramaturgia clássica do teatro, fechado nas três unidades (tempo, espaço e ação) e sempre desenvolvido no presente:

A partir disso a exigência dramatúrgica pela unidade de tempo é compreensível sob uma nova luz. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação.

---

<sup>28</sup> Syd Field delimita inclusive o tempo em que cada ato deve terminar e começar (contando que cada página de roteiro equivale a mais ou menos um minuto de filme): A apresentação estaria entre as páginas 1 e 30, a confrontação entre as páginas 30 e 90 e o fim entre as páginas 90 e 120. (2001)

(...)

Algo análogo no que se refere ao espaço fundamenta a exigência de unidade de lugar. O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Quanto mais frequentes as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho. (SZONDI, 2001, p. 33)

O cinema (seguindo as noções de Field) já consegue quebrar, pelo menos, o espaço e o tempo com o deslocamento da câmera e as possibilidades de edição.

Para apresentar sua abordagem, Field (2001, p. 11) considera que o termo “estrutura” é um “relacionamento entre as partes e o todo”:

Uma história é um todo, e as partes que a compõem – a ação, as personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. – são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo. Esse é o paradigma da estrutura dramática. Um paradigma é um modelo, exemplo ou esquema conceitual.

O que eles me oferecem, os manuais<sup>29</sup>, é uma possibilidade de pensar a construção da obra como um caminho, seguindo à risca a pista oferecida por Umberto Eco, amalgamando-a com a noção de dramaturgia que estou trazendo lá de trás: a do *caminho, pelo qual se passa um fluxo e por onde “vaza” o movimento*. O próprio Field (2001), desenvolve sua metodologia como um “mapa”, estabelecendo dois “pontos de chegada”. O primeiro é Incidente Incitante, que é onde a ação do conflito começa e o clímax, que é onde a ação do conflito atinge sua culminância... Ele chama esses dois pontos de “*plot points*”, traduzido comumente para o português como “pontos de virada”. Mas uma das traduções para “*plot*” é também “complô”; pontos de complô, assim traduzido ao pé da letra, que são, *grosso modo*, pontos onde a *armação* da trama se estrutura.

Início, meio e fim; Ato I, Ato II, Ato III. Apresentação, confrontação, resolução – as partes que compõem o todo. Mas isso levanta outra questão: se essas são algumas das partes que compõem o roteiro, como passar do Ato I, da apresentação, para o Ato II, a

---

<sup>29</sup> Coloco num conjunto só “manuais de roteiro” em função de eles terem, pelo menos os que foram levantados aqui – e os que consulto – por terem a mesma estrutura lógico-causal. E aqui estão, além dos que citei no corpo do texto: Teoria e Prática do Roteiro, de David Howard e Edward Mabley (1996), *Da Criação do Roteiro*, de Doc Comparato; *Manual de Roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de roteiro*, de Leandro Saraiva e Newton Cannito (2004); *O Roteiro de Cinema*, de Michel Chion (1989)

confrontação? E como passar do Ato II para o Ato III, a resolução? A resposta é simples: crie um ponto de virada (*plot point*) ao final dos Atos I e II.

Um ponto de virada (*plot point*) é qualquer incidente, episódio ou evento que “engancha” na ação e a reverte noutra direção – neste caso, os Atos II e III. (FIELD, 2001, p. 16).

As figuras do caminho, estrada, mapa – com seus respectivos pontos de chegada – que permitem a sustentação do fluxo da ação nas cenas, se repetem em vários manuais... Willian Blake (2005), em *Save The Cat*, já estabelece 15 pontos de chegada. O livro de Christopher Vogler (2015), a *Jornada do Escritor – Estrutura Mítica para escritores*, cria um circuito com 12 passados, baseado no livro o *Herói de Mil faces*, de Campbell. A *Virgin's Promise Writing Stories of Feminine Creative, Spiritual, and Sexual Awakening*, de Kim Hudson (2010) propõe 13 etapas e, em vez de ser uma viagem externa, como é a do herói, propõe uma estrutura de descoberta de si, uma jornada interna, em torno de seus próprios signos. Mas o que eles têm em comum - e por isso coloco-os numa espécie de coro, o coro dos “manuais de roteiro” - é o desenvolvimento da trama (por mais que haja várias “paradas”) ainda em cima dos dois pontos que Syd Field expõe, o incidente incitante e o clímax. Na verdade, esses dois pontos são os *canais de passagem* de uma imagem para outra. Explico. Há uma ideia de transformação de um estado para outro dentro da premissa aristotélica. Existe um mundo “A”, a IMAGEM A, em que o protagonista vive, ele tem uma dinâmica, um equilíbrio, uma tensão mais fixa. Daí acontece algo (o incidente incitante) e o processo (toda a armação da trama) consiste em fazer com que essa IMAGEM A se torne – vire – a IMAGEM B. A IMAGEM A vira a IMAGEM B no clímax. O que acompanhamos, pois, é um processo de *transformação*, um processo de *mudança* de uma matéria que está em um estado A: passa pela forma (pelo ideal) e se torna um outro, um estado B. O cinema narrativo (doravante chamo assim o Cinema que segue a construção do enredo de forma lógico-causal) ao deixar flexíveis as unidades de tempo cronológico e de espaço, trabalha basicamente em torno da unidade de ação – o fluxo dessa ação do conflito que é *revelado* através da fricção com os demais elementos fílmicos. *Revelado*. Friso para dizer que o fluxo da ação do conflito (o fluxo do conflito, vou tratar assim), por mais que seja “fechado em si”, conforme aponta Szondi (2001), é, antes de mais nada, *revelado*: conflito *surge*, *brot*a, se *expressa*, caminhando dentro da estrutura: caminhando dentro da forma fixa (um modelo fixo de escultura – um ideal fixo que

transforma um ser na promessa de outro ser). A ação do conflito se forma vazando pelas brechas da trama erguida para sustentá-la. Então o “fluxo do conflito” vai escapando pelas brechas e só se revela por completo, só imprime um movimento, no clímax: a pose crítica, a pose da crise de um corpo prestes a ser outro corpo. Lembro-te que “fluxo”, para esse trabalho, é esse movimento indeterminado, esse que não é apreensível de pronto, como a energia, dentro do conceito de trabalho de ações de Ruffini. É algo que atravessa e se revela através desse caminho por onde passa, mas ainda não é apreensível como um todo. No caso do conflito, eu tenho um fluxo de estrutura (já que pode ser lida com um desenrolar fixo de começo, meio e fim) que se confunde, em parte, com esse outro fluxo, além. Dou-te um exemplo. Em Édipo, eu tenho o desenho da exposição, do nó, da crise, da peripécia e do desenlace, de uma ação que é, superficialmente falando, a *descoberta* do assassinato do rei. Essa “descoberta” é um dado de superfície que, de certa forma, se entrelaça com um fluxo maior que, pode ser (é como eu apreendo Édipo) a descoberta de si como um outro. Mas aqui, tanto essa ação da descoberta do assassino quanto a descoberta de si como outro, são fluxos que não se revelam prontamente. Digamos, eu quero descobrir o autor de um crime. Por mais que haja a possibilidade de receber uma confissão logo nas primeiras investidas, essa ação necessita de uma *estrutura* para se revelar, ela precisa vazar pelo caminho da trama, precisa de uma forma que lhe moa. Isso que eu chamo de fluxo, não é necessariamente, como requer o drama tradicional, uma Grande Ação – uma grande ação feita por alguém igualmente grande (um grande alguém – o corpo - que se torna algo grande: o ideal) – mas algo que corre por baixo, como esse “outro de si mesmo” edipiano. Por isso abordo essa ação conflitual e a estrutura que faz com que ela escape a partir das brechas de sua articulação. A unidade de ação estaria, pois, na coesão (a se fazer) desses dois pontos, no estabelecimento de uma lógica não necessariamente da sucessão de eventos (como construção linear do enredo, “primeiro isso, depois aquilo”), mas lógica entre isso que ele chama de “pontos de virada”. O que *a priori*, é a *lógica a ser seguida* (para o que não há regra nem ordenamento estético). Para Field (2001) esses pontos de viradas são pontos num mapa, pontos nos quais tu vais balizar a construção da trama e, da perspectiva do espectador, são pontos em que ele sentirá que “algo mudou”. Segundo Field (2001, p. 101):

O PONTO DE VIRADA (plot point) é um incidente, ou evento, que "engancha" na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante. Os pontos de virada (plot points) no fim dos Atos I e II seguram o paradigma no lugar [paradigma é para Field a direção, como se fossem pontos num mapa]. Eles são âncoras do seu enredo. Antes de começar a escrever, você tem que saber quatro coisas: final, início, ponto de virada no final do Ato I e ponto de virada no final do Ato II.

O fluxo do conflito se revela pouco a pouco, dando seus indícios ali no começo da obra, na fricção dos elementos, se adensando à medida que vamos para o meio e se revelando completamente apenas depois do clímax. E tal movimento, em vez de se revelar por meio de um gesto específico, vai sendo montado pelo cenário, pelo enquadramento, pela ação, pelas subtramas etc. Dou-te como exemplo a cena de abertura de *Cisne Negro*, escrito por Mark Heyman, John McLaughlin e Andres Heinz, (2011, p.1)

#### **INT. PALCO ESCURO - NOITE**

##### **CRÉDITOS DE ABERTURA:**

Um HOLOFOTE corta o espaço preto.

Sob sua luz, uma DANÇARINA de vestido branco se materializa. Ela tem pele clara. Linda e pura. Ela gira na ponta dos pés, um sorriso no rosto, leve como o ar e despreocupada.

De repente, seu rosto fica preocupado. Ela sente alguém observando. Assustada, ela perscruta a escuridão.

Ela se move agora, olhando, ficando mais frenética.

Mas ela não consegue ver nada. Ela faz uma pausa, relaxa. Ela se convence de que era apenas sua imaginação...

Então, um HOMEM SINISTRO emerge da escuridão atrás dela.

Ela tropeça para trás, assustada.

Ela tenta escapar, girando para longe, mas ele a persegue.

Ele joga sua mão aberta em direção a ela, lançando o feitiço.

Ela quer gritar, mas não sai nada. Ela olha para seu corpo, sentindo algo acontecendo com ela. Algo assustador.

Ela gira, em pânico, agarrando o corpo com as mãos, tentando pará-lo. Mas é muito tarde.

Conforme ela se vira, ela se transforma no CISNE BRANCO, o protagonista icônico de *O LAGO DOS CISNES*.

CORTA PARA PRETO

Em *Cisne Negro*, eu tenho um filme que se constrói no enlace de fluxos do suspense e do terror psicológico. O conflito principal gira em torno de uma bailarina aplicada (dedicada, obsessiva, obsessivamente dedicada) que entra no papel do cisne negro, do balé dramático do Lago dos Cisnes. Entrando de cabeça no papel (e nas intrigas de bastidores que o circundam) a bailarina deve lutar para manter sua sanidade e não se perder de vez dentro da personagem. Há um choque entre consciência e loucura, obstinação e obsessão, que pouco a pouco vão



tomando o corpo e a alma da bailarina. Logo nessa primeira cena, há uma pequena pista desse conflito: o fato de a personagem estar saindo do lume da luz e de ela estar reagindo a estímulos que estão fora do quadro - e isso se repete bastante no filme, mesmo em cenas banais. O roteiro e a direção, exploram ao limite a tensão entre o fora e o dentro do quadro – o que é muito comum nos filmes de suspense e/ou terror (assombração, o assassino, o fantasma é um além físico e também um além quadro). À medida que o fluxo do conflito avança, quando a bailarina já entra no estado de possessão, a tensão fora do quadro, que antes era de vozes que faziam parte da extensão lógica do quadro (vozes das amigas, do coreógrafo, da rua) vão dando lugar a sussurros, ruídos brancos, músicas, até a personagem se transformar nesse duplo, que é o cisne negro; até o fora do quadro (as alucinações, os reflexos dos espelhos que se desgrudam, os fantasmas) “entrar no dentro” do quadro. A técnica aqui tem um limite: o conflito se apresenta a partir de descrições, da articulação dos elementos etc. A ação é *mostrada*. Diferente do texto de teatro em que o conflito se dá pelo viés do diálogo, por dados que estão no diálogo e também na construção da cena no presente. E aqui está talvez a fragilidade potente do teatro: eu não consigo – mesmo que eu filme uma peça – eu não consigo capturar o seu instante: a vida de uma peça é semelhante ao voo de uma efêmera, a efêmera, quando adquire sua forma alada voa apenas o breve instante de sua forma plena: vívida no ar e ao mesmo prestes a morrer. Seu voo é pura criação: a efêmera só sente que deve voar para cruzar com outras efêmeras, o voo das efêmeras é um grande e belo ritual de acasalamento, é a orgia de um instante – eis a função de suas asas: encontrar outra efêmera em seu último voo. O teatro é um corpo sempre indeterminado que vive se desmanchando nos “aqui-agora” do mundo em transformação. E é difícil capturar isso, não? É muito difícil falar em teatro (com t minúsculo) nos dias de hoje ... Mas Cisne Negro está filmado, *está lá*, então voltemos para ele. A técnica aqui tem um limite: o conflito se apresenta a partir de descrições, da articulação dos elementos etc. A ação é *mostrada*. Diferente do texto de teatro em que o conflito se dá pelo viés do diálogo, por dados que estão no diálogo e também na construção da cena no presente. Eu tenho os elementos de fora do quadro que vão pouco a pouco pressionando o dentro do quadro – até o invadirem por completo – esse é um afluente que vai se formando – e “estoura” no clímax: a grande transformação: a transformação da bailarina obsessiva no outro de

sua obsessão...

Mckee (2012), em *Story, substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro*, vai mais além desses dois pontos sinalizados por Field e estabelece, além do Incidente Incitante e do Clímax, outra unidade menor dos pontos de virada, que é o *beat* – a batida: “um beat é uma mudança de comportamento que ocorre por uma ação e reação. Beat a beat, esse comportamento em transformação molda o ponto de virada da cena (MCKEE, 2012, p. 49). Entre um beat e outro, há o que Mckee chama de “brecha” (MCKEE, 2012, p. 145). Para o autor, a brecha surge no instante em que os “domínios subjetivos e objetivos se tocam” (MCKEE, 2012, p. 145), quando há uma fissura entre a expectativa (subjetivo) e o resultado (objetivo). Por exemplo, se eu quero abrir uma porta, eu espero que ela abra com o menor esforço possível. Todavia, ao tentar abri-la, eu não tenho o resultado que desejo, pois a porta está emperrada. Abriu-se, pois, uma brecha entre expectativa e resultado. Esse buraco, esse intervalo, demanda uma segunda ação que poderia ser forçar a porta ou desistir. Porém, para que esta ação progrida para um ponto de virada, convém adicionar nessa brecha um “risco” (MCKEE, 2012, p. 146). Se, por exemplo, esse personagem for abrir a porta e não conseguir de primeira, mas depois de uma pequena forçada, a porta abre, o conflito se dissipa. Mas brinquemos novamente de “e se” para explorar essas brechas/riscos propostos por Mckee (2012). E se, enquanto o personagem tentar abrir a porta, ele sentir um cheiro de fumaça? Ele tenta abrir a porta com mais força, pois há uma possibilidade de fogo, mas ela está emperrada e parece não ceder – todavia o cheiro de fumaça ainda está fraco. Ele liga para algum colega do trabalho, mas o colega está em casa – nosso personagem passou da hora e o escritório está vazio. De repente, o alarme de incêndio soa. A fumaça começa a passar pela brecha da porta. Nosso personagem toma um impulso e dá um belo de um chute na porta: mas nada acontece, a porta está intacta. Ele vê, pela janela, que uma outra janela, a que dá para o hall, está aberta. Perfeito. Ele só precisa passar pelo parapeito, mas seu escritório está no 15º andar. Ele precisa arriscar. A fumaça já preenche todo o ambiente. Além da fumaça, um vidro se espatifa (do lado de fora) em função do fogo que já toma conta da parte externa do escritório. Ele tosse. Abre a janela. Toma fôlego e se lança no parapeito, se esgueirando com cuidado até chegar na outra janela e conseguir escapar (ou não). Aqui, nesse trajeto entre uma janela e outra,

estaria o “clímax” dessa cena que “vira” para um desfecho ou para a sequência seguinte... Mas por esse caminho que estou indo, eu estou apenas me focando no caráter progressivo do conflito, adicionando apenas o risco, esquecendo do seu “caráter regressivo”, pois no momento em que armei essa ação de pular da janela no final, eu fui a costurando desde a primeira linha com outros elementos: o fogo, a fumaça, o andar do prédio etc. a fim de fortalecer a “virada”. *O incidente incitante, o clímax e os beat são “buracos” por onde algo passa e vai se transformando em um corpo ideal.* Na brecha da transformação, o risco é adicionado... O risco, porque o risco? Porque eu quero que esse corpo, que passará por essa virada chegue a um instante de crise, a uma pose de crise, para, por fim, se transformar em seu outro.

Se é uma transformação que ainda está para acontecer, o fluxo do conflito e o seu caminho dentro da estrutura de três atos tem um caráter regressivo, ele é regressivo progressivo, a máquina remói o corpo com a matéria do próprio corpo a fim de que ele se encaixe na forma ideal. Há por certo, a impressão de que ele progride, mas, *a priori*, ele “engorda”, ele “incha”: pois se o fluxo for a vingança, como por exemplo, em Hamlet<sup>30</sup>, ele dá seus primeiros ares no começo, ali, quando o fantasma do pai aparece para Hamlet, dizendo que fora assassinado; a partir daí ela, a vingança, se complica, entra em crise e só *muda* efetivamente no final, depois do clímax: mas o fluxo da vingança é apenas um: ele *incha*, ele se remói sobre ele mesmo, à medida que é dado mais *risco* à ação, ou seja, à medida que eu acrescento mais “performatividade” a este corpo, a fim de que ele vire outro. À medida que o personagem principal sente que sua vingança não será tão simples assim como especulava no início, fazendo com que esse fluxo cave mais tentativas, cada vez mais complexas, até chegar na crise, até chegar num “inchamento” tão grande, que ele, o corpo, seguindo o fluxo do conflito, explode (clímax) e, só aí, vira outra coisa: a IMAGEM A *vira* a IMAGEM B... O sistema de um corpo é desestabilizado para se tornar um outro *a partir* de si mesmo...

A “imagem”, aqui, seria tudo que emana de um objeto e afeta um outro objeto – como acontece com a emissão de luz capturada pelos sais de prata da câmera. Tudo aquilo que emana de um corpo para outro corpo. Isso é imagem: o que salta de um corpo e vai parar no outro. Nesse sentido, imagem seria *o que uma*

---

<sup>30</sup> Falo aqui apenas dessa ação mais aparente. É claro que há outras camadas na obra de Shakespeare para além da vingança, mas o que sigo por ora é o fluxo dessa ação conflitual de forma superficial, buscando os seus escapes.

*percepção captura* no instante em que entra em contato com um objeto, pois a câmera é uma percepção: é um olhar. Mas nosso corpo, diferente da câmera, é um filme complexo que não se revela assim tão “facilmente”, como o filme de sal de prata ... Temos em nós várias “câmeras”: a câmera dos olhos, a câmera do tato, a câmera da palma da mão, a câmera do cu, umbigo, a câmera da infância, a câmera da nossa mãe... Nossa percepção captura os movimentos de um objeto através dos sentidos, que se distribuem em canais nervosos complexos, se mistura com as lembranças e respondem com um agir sobre ele. A imagem de “alguém”, por exemplo, de um amigo, de um parente, é a mescla disso que é percebido no instante de contato presente com aquilo que tenho dele nas lembranças. É uma contração operada pela percepção na fricção entre o presente e o passado.

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (BERGSON, 2010, p. 69).

O pressuposto é bem “simples”, se eu colocar desta maneira: se tu percebeste um objeto, é por que ele refletiu algum movimento e esse movimento te interessou e despertou, por sua vez, os teus movimentos. Se tu “conheceste” o objeto assim, através do movimento, porque ao “armazená-lo” na memória tu excluirias os movimentos que fizeram o objeto chegar até ti e os movimentos que te fizeram chegar até ele? Eu sempre caminho como meu sentido (o passado) e estendo esse sentido (a contração de tudo que se sentiu) para os canais de sentir o presente: o corpo e as estruturas de linguagem (os dispositivos) com os quais o sentir se torna um agir. Se eu passo pela rua da minha casa e não presto mais atenção em cada detalhe, se eu não me perco mais como antes, é por que eu passei por lá inúmeras vezes, e já não preciso pensar tanto no caminho, não por que a imagem da rua esteja em minha cabeça, como um mapa cartesiano, mas por que essa imagem da rua é uma “contração” de todas as andadas que eu dei nela até não me perder mais no caminho: é a IMAGEM, o efeito da contração de vários instantes diante de um “enquadramento perceptivo” operado no presente movente. Conceito que fica mais claro num exemplo dado por Eisenstein (1990b, p. 19-20)

Em Nova York, a maioria das ruas não têm nome – Quinta Avenida, rua 42, e assim por diante. Os estrangeiros acham este método de designação de ruas extremamente difícil nos primeiros momentos. Estamos acostumados a ruas com nomes, o que é muito mais fácil para nós, porque cada nome imediatamente suscita uma imagem da rua determinada, isto é, quando você ouve o nome da rua, aparece um conjunto particular de sensações e, com ele, a imagem.

Achei muito difícil lembrar das *imagens* das ruas de Nova York e, conseqüentemente, reconhecer as ruas. Suas designações, números neutros como “42” ou “45”, não produziam em minha mente imagens que concentrariam minha percepção nos aspectos gerais de uma ou outra rua. Para produzir estas imagens, tive de colocar na memória um conjunto de objetos característicos de uma rua ou outra rua, um conjunto de objetos surgidos em minha consciência em resposta ao sinal “42”, e bastante diferentes dos surgidos em resposta ao sinal “45”. Minha memória reuniu os teatros, lojas e edifícios característicos de cada uma das ruas que eu tinha de recordar. Este processo passou por dois estágios definidos. Dois desses estágios devem ser ressaltados: no primeiro, à designação verbal “rua 42”, minha memória com grande dificuldade respondeu enumerando toda a cadeia de elementos característicos, mas eu ainda não tinha a verdadeira percepção da rua, porque os vários elementos ainda não haviam se consolidado a uma imagem única. Apenas no segundo estágio todos os elementos começam a se fundir numa única imagem: à menção do “número” da rua, *ainda surgia todo este grupo de elementos independentes, mas agora não como uma cadeia, mas como algo único* - como uma caracterização total da rua, *como uma imagem total*.

Apenas depois deste estágio se pode dizer que realmente se *memorizou* a rua. A imagem da rua começa a emergir e a viver na consciência e na percepção exatamente como, durante a criação de uma obra, sua imagem total, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos.

Na estrutura de três atos eu tenho duas grandes imagens. A IMAGEM A é o começo e a IMAGEM B é o fim. O conflito, *a priori*, seria o que escapa daí, do choque entre essas duas grandes imagens, o que está entre o “há algo de podre no reino da Dinamarca” e “o resto é silêncio”. O que é? Que engrenagem misteriosa é essa que Shakespeare criou? Como esses quadros estão distantes – embora possuam uma íntima ligação – eu preciso *complicar* a ação, deixá-la mais difícil (pois ser o que ainda não se é, é uma coisa difícil), deixar o herói se debatendo em torno do seu problema, e co-implicar outros elementos nesse fluxo em função dessa virada final, o clímax: o que escapa do ser depois da crise para chegar à forma final... O Clímax, a palavra clímax em si, me surge não necessariamente como uma teoria – não é preciso ler um manual de roteiro para saber o que é. Talvez, no senso comum, seja um “momento alto” de uma experiência, um momento marcante. “O clímax de uma festa foi quando...”. “O clímax do encontro foi naquele instante em que...”. Parece-me que, pela intensidade do ato, todo o andamento do evento convergiu para esse gesto – o ato climático -, que “dragou”, que abriu uma fissura no

tempo e “trouxe” consigo uma “imagem contraída” de toda a experiência vivida. O clímax possui em si um caráter rememorativo: dessa memória que se atualiza arrastando consigo os sinais deixados por outras imagens deixadas para trás que se forma na contração dos sinais deixados nos quadros precedentes... Este termo, “sinais”, vem de Eisenstein quando ele fala sobre superposição. Ele rebate a ideia, dentro do conceito de montagem vertical e montagem horizontal, de que um plano é *justaposto* a outro, como se eles se apresentassem ao espectador lateralmente: um quadro A *seguido* do quadro B. Na verdade, os planos são superpostos, ou seja, ele o plano A vem *sobre* o plano B.

Vamos examinar com mais atenção o curso do fenômeno que estamos discutindo [a montagem] – como realmente ocorre e tirar nossas conclusões a partir daí.

Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis dão a sensação de movimento. Isto está certo? Pictoricamente – e fraseologicamente, sim.

Mas mecanicamente, não. Porque, na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto. (EISENSTEIN, 1990a, p. 52)

O que fica de um plano e sua ligação com outros é um rastro (algo passou), é um sinal, que movimenta os elementos do quadro sucedente. Édipo cegando os olhos com as próprias mãos... Esse movimento, essa imagem de crise, traz consigo as imagens de toda trama (de uma só vez), projetando-a para o próximo quadro, para a imagem final, desse Édipo que, descalçado, caminha para o exílio, ela contrai os sinais dessa cegueira, que já começa antes de seu nascimento: Édipo nunca será o que ele não é: está escrito desde antes dele nascer. Ele só pode ser o que ele é. Fugindo de seu destino (do próprio de seu ideal) ele sempre irá se deparar com um outro estranho de si mesmo. Diferente de Mersault, de Camus, que não tem destino, que é “indestinado” e que é tragado pelo sol de si mesmo...

Então, em vez de entender o clímax como a “culminância” de acontecimentos, posto que isso só me dá a ideia de algo muito grande, muito espetaculoso, um crime, um assassinato, em suma, um ponto crise que, pela violência, consegue criar um centro de convergência de imagens; eu o abordo como uma “grande virada”, onde vários elementos *viram* juntos (se co-implicam). Se há “força” em uma virada, ela não se deve necessariamente a um grande golpe

(embora o grande golpe faça com que muitas coisas virem juntas), mas como uma mudança mais perceptível, mais violenta, onde várias linhas viram ao mesmo tempo. A construção da estrutura de três atos se dá pela mescla de dois fatores: sim, eu tenho o grande ato (o grande feito, a grande transformação), é o conflito do ponto de vista do enredo, que se desenvolve, chega numa crise e “vira”. Isso seria a “grande ação” do ponto de vista qualitativo: não é a vingança, mas é a grande vingança (a vingança de uma vida inteira), não é o pleito, mas o grande pleito (o pleito de um povo inteiro). Existe, então, outro fator, que vem a reboque que é a co-implicação de linhas que “viram” juntas no clímax.

Tomo como exemplo o filme *Carnívoras* (2018, p.?), de Yannick Renier e Jérémie Renier, eis a sinopse:

Tudo indica que, tendo feito o Conservatório, Mona será uma atriz de renome. Mas acontece que é sua irmã que estará sob a luz dos holofotes. Sem renda, Mona se instala na casa de sua irmã que lhe propõe que ela seja sua assistente. Pouco a pouco, sua irmã deixa de lado seu ofício de atriz e sua família. Mona agarra então aquilo que sua irmã, Sam, abandonou<sup>31</sup>.

O conflito central está relacionado à inveja entre irmãs que chega ao extremo de virar uma tomada de lugar: Mona toma o lugar da irmã, Sam. Na verdade, ela assume sua vida, pegando os papéis e a fama de Sam (que é uma atriz famosa), tendo um relacionamento com seu marido, virando praticamente madrastra do seu filho. Depois de um bom tempo sumida do mapa, Sam manda notícias: ela está pronta para voltar. Mona vai buscá-la de carro (nessa parte já estamos perto da curva final, bem próximos do Clímax). Há um clima de tensão no ar: ao mesmo tempo que Mona não sabe o que fazer, Sam mostra indícios de que não mudou absolutamente nada. No trajeto de volta (Clímax), Mona pega um atalho numa estrada escura – Sam está dormindo no banco de trás. Sam acorda. No meio da estrada, há um trailer com dois homens, talvez dois caçadores: eles estão bebendo. Sam pede para parar. Ela se mistura à pequena confraternização desses dois homens. Bebe um pouco mais da conta e perde o controle de si. Mona discute com

---

<sup>31</sup> Sinopse do filme no Google Play no original: “Tout laisse présager qu'à la sortie du Conservatoire, Mona sera une comédienne renommée. Mais finalement, c'est sa sœur qui sera sous les spots. Sans revenus, Mona s'installe chez sa sœur qui lui propose d'être son assistante. Peu à peu elle se détache de son métier et de sa famille. Mona saisit alors ce que Sam abandonne.”. Em: [https://play.google.com/store/movies/details/Carnivores\\_VF?id=rZwgVhLbBsY&hl=de&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/Carnivores_VF?id=rZwgVhLbBsY&hl=de&gl=US), acesso, 05/03/2021

Sam. Sam se irrita e vai embora, a pé, no breu da estrada. Mona a segue de carro. Os faróis do carro revelam Sam. Mona para. Elas discutem. Sam segue em frente. Mona acelera: ela quer atropelar a irmã. O carro avança em direção a Sam. Sam se esquiva e foge em direção à floresta. Mona desce do carro e a persegue. Elas se encontram. Brigam. Mona finda matando Sam a golpes de pedra...

Tendo esse conflito de troca de papel, de inveja, os retrovisores, as portas de vidro, as paredes de vidro, monitores de câmeras, espelhos, constroem uma textura fílmica e são tensionadas, sobretudo, nos planos que dão enfoque a Mona. Há várias disposições de Mona ao lado de janelas de vidros, de Mona olhando pelo vidro, de Mona atrás do vidro (com outras imagens sobrepostas) ou ao contrário, a imagem de Mona aparecendo no vidro, como se fosse um fantasma. As disposições dos vidros vão ganhando um terreno, vão deixando algo em suspenso, como se a presença de Mona fosse algo decalcado, estando presentes perto das viradas principais: quando Sam desaparece, quando Sam dá notícias e quando Mona vai buscar Sam. O que parece algo bem sutil, vai ganhando densidade por essa co-implicação que resulta do enquadramento e dos sinais – dos apelos à memória que foram lançados ao longo do filme e que mudam de qualidade conforme a linha de fluxo do conflito vai se desenvolvendo. Mas a linha do conflito (a sucessão de eventos) não é, a meu ver, a linha principal (é uma linha apenas); todavia, se o filme gira em torno de uma história com começo, meio e fim, esta é a que acompanha mais de perto essa outra linha, além, uma linha que a montagem do filme me oferece, que não consigo tocar ou te explicar a não ser pelas impressões que ela me causa, pois se estende para outro caminho, que tem mais a ver com a impressão que se refletem nessa figura do outro, no caso de Carnívoras, o fluxo do “eu se querendo outro, a semelhança querendo ser imagem, a irmã talentosa querendo ser a irmã reconhecida por todos”. Quando as duas estão no carro, os retrovisores, o para-brisa, os vidros laterais, estabelecem um clima denso: por onde o olhar escapa, ele encontra o rosto de uma das irmãs. Elas estão no mesmo lugar, perto uma da outra, mas os reflexos começam a criar entre elas uma enorme distância e, ao mesmo tempo, uma enorme aproximação. Eu tenho a impressão de que elas não cabem “do mesmo lado do reflexo”. E o que acho interessante, é justamente essa virada, essa revelação do conflito no clímax, quando Mona mata Sam. Ele se dá na escuridão de uma floresta iluminada apenas pelo feixe de luz dos faróis do carro,



atravessado no meio da estrada de terra, o que gera, a meu ver, um contraponto enorme, para que a ação principal vire de uma vez por todas. O assassinato do duplo na escuridão da floresta, a golpes secos de pedra: a partir daí não há mais reflexos<sup>32</sup>.

Sobre essa questão da co-implicação, retomo o conceito de Eisenstein (1990b) de montagem vertical e horizontal. Ele aponta que a montagem não é apenas a junção horizontal de um quadro depois do outro – a justaposição - mas a junção de várias linhas que correm verticalmente. É como se o filme fosse uma partitura (esse exemplo é dado pelo próprio Eisenstein), onde cada elemento (luz, enquadramento, dramaticidade, densidade etc.) escrevesse uma linha, saísse e entrasse, tal qual um instrumento, juntando-se verticalmente no momento em que essas linhas “tocam” juntas. Mas observe a música: ela não está parada ali na partitura, ela corre: são imagens sonoras que correm, como uma locomotiva. Para ilustrar essa ideia de partitura, Eisenstein (1990b, p. 53) usa como exemplo a sequência da procissão de *O velho e o novo*, sobre a qual ele dá a seguinte explicação:

Nesta sequência, as várias linhas interdependentes virtualmente parecem uma bola de fios multicoloridos, com as linhas interligando e ligando toda a sequência de planos.

Estas foram as linhas da sequência;

1. A Linha de calor, crescendo de plano a plano.
2. A linha de primeiros planos variados, crescendo em intensidade plástica.
3. A linha crescente de êxtase, mostrada através do conteúdo dramático dos primeiros planos.
4. A linha das “vozes” das mulheres (rostos das cantoras).
5. A linha das “vozes” dos homens (rostos dos cantores).
6. A linha dos que se ajoelham diante dos ícones que passam

---

<sup>32</sup> UMA PEQUENA NOTA TÉCNICA SOBRE OS ESPELHOS E VIDROS: Os vidros e espelhos são elementos muito cinematográficos por que eles produzem um quadro dentro do quadro, como se fossem uma espécie de outra câmera. Lembro de um professor de direção de arte, Dicesar Leandro (2019), que teceu uma crítica sobre um pequeno experimento que os alunos fizeram no MBA de Cinema que fiz pela LA Filmes a fim de experimentar melhor a prática do cinema no set. Na cena, que era uma discussão de casal num restaurante, tinha um espelho enorme atrás, que servia apenas como objeto de decoração, não entrando no jogo da linguagem do filme. Ele estava lá pelo fato de haver um espelho na locação, sem menos nem mais. Era o lugar que dava para filmar e lá se filmou. Daí ele destacou que, parafraseio, “toda vez que se coloca um espelho ou um vidro na cena, ele tem que ‘arrasar’”. Esse “arraso”, conforme ele foi nos explicando, é muito justo. Um espelho ou um vidro são um grande problema para a filmagem, pois eles refletem a câmera (e a confusão que está lá atrás) e podem mudar toda a logística do set de filmagem, precisando reajustar (dependendo do tamanho dos vidros e espelho) os quadros, trocar lentes, posicionar as assistências, os fios, as luzes, a vara do som etc. Daí, se o diretor de arte (e/ou o diretor e o roteirista) quiser colocar um espelho ou um vidro, ele precisa estar muito firme nas possibilidades de jogo desse elemento, tanto para não colocar no set um elemento que gera problemas na logística quanto para não cair nos clichês.

(aumentando o ritmo). Esta contracorrente deu movimento a uma corrente maior, que foi tecida através do tema original – dos adoradores de ícones, cruzeiros e bandeiras.

7. A linha do rastejamento, unindo ambas as correntes ao movimento geral da sequência, “do céu ao chão”. Dos radiantes pináculos de cruzeiros e bandeiras contra o céu até as figuras prostradas batendo com a cabeça no chão. Este tema foi anunciado na abertura da sequência por um plano-“chave”: uma rápida panorâmica baixando da cruz do campanário resplandecente no céu à base da igreja de onde a procissão se move.

Eisenstein (1990b) associa essas linhas ao “movimento geral” da sequência, intitulado “do céu ao chão”: que é a imagem contraída que ele quer criar a partir da construção dessas linhas, como se esse “movimento geral” fosse o “tema”, no sentido musical do termo, em torno do qual se enlaçam as dramaturgias dos instrumentos. A grande épica de seu sonho russo construtivista, de construir uma nação. Esse movimento geral não seria necessariamente algo dado, é algo que *passa*, que se revela nesses contrastes de linhas que se co-implicam, que vão virando juntas, que vão *mudando* juntas...

Se eu acompanhar o *Psicose* (1998), de Hitchcock, pela linha do enredo, encadeando os eventos (o “isso”, depois “aquilo”), eu perco outra dimensão que se esbarra com a tensão gerada pelo olhar da câmera e o olhar da mãe – no fato da câmera jogar com o fato de olhar e ser olhado por uma instância terceira, fora do quadro... Esse movimento de “ser olhado” ou “impelido por um olhar”, de ser pego com um segredo, com algo escondido, algo oculto, gera uma tensão imensa no filme, do começo ao fim – sobretudo porque o personagem principal, o Norman (em torno do qual gira o conflito principal), só será apresentado lá mais perto da metade do filme. Daí todo o primeiro ato, em vez de ser uma apresentação da personagem principal (o que já foge inteiramente das construções de roteiro de Syd Field e de McKee, por exemplo) é uma apresentação dessa tensão: a tensão do olhar. Nessa primeira parte, o que acompanhamos é o destino de Marion Crane, uma secretária, que rouba 40 mil dólares de sua firma. Sigo essa personagem, aflito, com a impressão de que a qualquer momento ela pode ser pega – pensamos até que o filme é sobre ela, sobre essa saga dos 40 mil roubados (e que foram entregues por um gesto de confiança: foi o patrão de Marion que lhe deu o dinheiro, confiando em sua empregada mais honesta ... Todavia, ela morre antes da metade do filme e a sua morte e os 40 mil se tornam uma trama secundária: já seguindo a figura da irmã de Marion, tentando procurar a irmã (que é foragida da polícia)... Quando Marion

encontra Norman Bates, a “mesma” tensão de ser descoberto, de que há algo a ser descoberto, *passa* (é transferida) para Bates – como se toda a dramaturgia dos enquadramentos fosse “transplantada” de um personagem para outro. Nas aparências, Norman é apenas um rapaz franzino e solícito, entregando o quarto para uma moça gentil. Mas os enquadramentos me deixam extremamente apreensivo. Parece que ele está sendo coagido de certa forma por algo além. Tenho por ele empatia, até, coitado, com aquela mãe; todavia sei, pelos elementos que se repetem que tem “algo” ali, tem “algo” ali em Norman, olhando o Norman. O ar é pesado. A dramaturgia dos quadros que seguiu Marion passa para Bates, mas ele, aparentemente, não oferece nenhuma ameaça – e talvez seja isso que me instiga: o que tem nesse rapaz de tão grave? Quando a tensão dos enquadramentos estava com Marion, eu sabia que era por causa dos 40mil dólares afanados. Porém, quando ela *passa* para Bates, eu já não sei mais. Mas estão lá: as variações do célebre *Leitmotiv* e, inclusive, um movimento de câmera que “caminha” no vazio do cômodo, uma câmera que só caminha, sem filmar nenhum personagem, vagando como uma espécie de espírito; um movimento estranho de câmera que se passa no quarto de Marion e, também, se passa na casa de Norman Bates. A câmera começa no andar de baixo da casa, ouvimos em *off* uma discussão de Norman com a mãe. A câmera sobe a escada. Passa pela porta do quarto, mas, em vez de entrar, segue para outra posição. A câmera sobe, como se instalasse seu olhar vigilante sobre a casa, em uma *plongée* bem inclinada, pegando todo o corredor, pelo qual Norman passa carregando a mãe nos braços. E, somente no Clímax, é que finalmente a mãe morta é *revelada*, por uma câmera que vai caminhando – como se respirasse – em direção ao cadáver, como se ela, a câmera, cutucasse nos ombros da morta e esta olhasse em sua direção – em direção ao espectador. Ao meu ver, essa linha da câmera é tão forte quanto a linha do conflito, e elas estão intimamente co-implicadas. E aqui, em Hitchcock, no clímax, eu tenho, a virada em que a câmera vai atrás do olhar dessa mãe e a mãe, olha – cadavérica – para a câmera, literalmente, *virando*.

Então, numa virada, eu presencio não apenas uma curva da trama, mas a mudança simultânea (operada verticalmente dentro da perspectiva de Eisenstein) de dois ou mais elementos que estão tramados (amarrados), de onde se escapa outro movimento – mas incerto, que se dá na relação, de uma lógica que não da

justificativa de um evento pelo outro – mas fruto da fricção, daquilo que escapa, tal como a energia, na co-implicação de linhas diversas...

### 3.4 Armações (SET e SET-UP)

Pensando na co-implicação, retorno novamente aos manuais de roteiro, abordando outra figura de linguagem que se repete bastante: o *Set-Up*. Em quase todas as traduções dos manuais que levantei nesta pesquisa, a palavra *setup* é traduzida para português como “exposição”. O termo é justo no que tange à apresentação da história, seu ambiente, seus personagens principais *etc.* “Exposição [o *setup*] significa fatos – a informação sobre ambiente, biografia, e caracterização que o público precisa saber para seguir e compreender os eventos da história” (MCKEE, 2006, p. 315). Todavia gostaria de estender esse conceito para além do primeiro ato do filme, tendo em vista que esta exposição é uma atividade constante na construção do mesmo. Talvez a opção por “exposição” em vez de outros termos se dá porque o *setup* “arma” ou “instala” o universo dramático. O termo “armar” (ou instalar) é, a meu ver, mais justo, porque essa “apresentação” dificilmente será completa, ela terá apenas o suficiente para colocar o espectador na construção da história: na verdade, ela foi feita para o espectador: é o portal da história. Ela lhe dá indícios, sinais, das linhas principais que serão dramaturgicamente desenvolvidas. Por exemplo, em *Cidade de Deus* (2002), na primeira sequência, que é a célebre sequência da galinha, eu tenho todos os elementos que serão trabalhados: o clã do Zé Pequeno, as vielas da favela, a relação de Buscapé com a foto, a câmera se movimentando freneticamente – a chicoteios -, a polícia, e, no ponto de virada, o cruzamento dessas três linhas: a polícia, o clã de Zé Pequeno e, no meio, a galinha e o Buscapé e a câmera girando em torno de Buscapé, a câmera gira em torno desse imenso celeuma e depois, na sequência que segue, estamos com Buscapé defendendo um pênalti – detalhe: Buscapé é um goleiro frangeiro. Aqui estão não apenas os elementos que serão desenvolvidos, mas, de certa forma, o “impulso” que os desenvolverá. A história começa, mas ela já está em andamento. E, além disso, a cena em que Buscapé está entre o clã de Zé Pequeno e a Polícia, me dá um movimento que se repete bastante: o fato de este personagem, o Buscapé, estar *entre*, encavalado. Embora o

arco dramático do Zé Pequeno guie a trama (ele é o olho do furacão), é o Buscapé que narra e sua implicação na trama de Zé Pequeno é justamente estar entre: entre a favela e a cidade, entre a polícia e os traficantes, entre a alta classe e a baixa classe, entre a ética do morador da favela e a ética do jornalista, entre o olho e a câmera e, entre o começo do filme e o fim; pois esta cena, a cena da galinha, é o clímax do filme, que foi repartido na construção da trama e retomado no final.

“Setar”, na linguagem corrente da fotografia, significa *preparar a câmera para ação*, para a próxima cena: “bater o branco”, ajustar o foco, o ISO etc. O “set”, em si, já é uma série de elementos preparados para a ação, para a filmagem. Dessa forma, na hora que eu traduzo *setup* por “exposição” que os elementos *setados* (vou adotar esse anglicismo) continuam a se desenvolver ao longo da narrativa, tendo uma dramaturgia que “vai junto” com o arco das personagens, que pode se desenvolver tal qual as “linhas” apontadas por Eisenstein.

Dessa forma, o *setup* – que também pode significar “armação” – pode ser considerado como “dispor algo” para uma ação específica e, diante dessa ação, dependendo de como for, redispôr esses elementos setados e/ou adicionar um elemento novo. Mas há uma diferença entre o verbo “to set” e o “set up”. *Set up* está mais voltado para instalação, configuração – e tem conotações muito ligadas a equipamento, set up do *Windows*, da câmera etc. Trata-se dessa preparação inicial para aquilo que irá acontecer. O *setup* seria o “primeiro impulso”, mais do que a exposição dos elementos narrativos. “Cidade De Deus” não começa apresentando “este é Zé Pequeno, um grande traficante que começou sua jornada em...”. É uma convocação do público, é como ele entra na obra a ser feita, é o que o coloca no “bonde”. Na estrutura de três atos, cada “virada” não demanda uma nova exposição (introduzindo tudo de novo), mas uma “redisposição” daquilo que foi “setado”, posto que, na virada, opera-se uma co-implicação dos elementos setados. Nesse sentido, se eu digo que a estrutura de três atos só tem duas imagens: A IMAGEM A inicial e a IMAGEM B final, é porque eu tenho dois grandes *sets*, um de entrada e outro de saída, duas armações que se comunicam pela lógica das viradas, que se revelam na mudança de uma imagem para outra, de um estado para outro. Na mudança, um “algo acontece ou aconteceu”, escapa e vem esbarrar sobre mim, sobre minha percepção, sobre minha memória. Na composição da estrutura de três atos, essa virada é inserida no interior da construção, no momento em que os pontos de

viradas são expostos, o que Mckee reduz ao *beat*. De certa forma eu acompanho o sistema se desestabilizar e se transformar em outro sistema: a IMAGEM A (inicial) e a IMAGEM B (Final).

Penso agora no seguinte esquema:

SET A – VIRADA – SET B  
ARMAÇÃO A – VIRADA – ARMAÇÃO B  
IMAGEM A – VIRADA – IMAGEM B

Sendo que os SETS são disposições, armações, elementos móveis que, em função da virada, se co-implicam direta ou indiretamente, em viradas que podem estar na estrutura da trama ou fora também, como é o caso de Édipo que começa já com dois eventos acontecidos, o assassinato do pai e a união incestuosa com a mãe, que Pasolini reconstrói. Por exemplo, no Édipo Rei, de Pasolini (2012), na cena em que o futuro rei de Tebas mata o seu próprio pai, há um movimento interessante... A cena acontece quando o sol está nascendo, a câmera se situa contra essa luz, ofuscando a lente. Toda a briga, os golpes de espada, a perseguição na estrada, o sangue jorrando, os socos, são filmados nessa contraluz ofuscante, trazendo-me a impressão de uma cegueira de outra ordem, não aquela que se dá pela falta da luz, mas pelo excesso. Para mim, esse movimento é aberto porque eu consigo “transportá-lo” mais “facilmente”: é “apenas” uma câmera filmando na contraluz do sol poente. O que já é demasiadamente feito – no cinema, o crepúsculo e a aurora são chamados de “hora mágica” – mas a inversão que Pasolini realiza desse recurso, às vezes muito clichê, foi colocar a tragédia (o disparador da tragédia) ali, nesse horário, nessa hora em que a noite recolhe seu manto e devolve às coisas o seu devido contorno, deixando entrever o dia... A aurora, a aurora, o que é, senão o dia nascendo arrebatando tudo?

### **3.5 As viradas de rumo em “Roberto Zucco”, “Dissident, Il Va Sans Dire” e “Dentro”**

No drama tradicional, a construção, a maneira que a cena vira, é dada, no seio da trama: vemos a virada acontecendo e, nesse processo, as imagens de

entrada e saída acabam por se conectarem (o caminho todo se conecta com suas próprias articulações em fricção com as articulações que trago comigo para entrar na história). Porém, é possível pensar que podemos trabalhar com viradas que dizem respeito apenas às viradas de sorte, como, por exemplo, as viradas “literais” de câmera em *Psicose* (1998), de Hitchcock e do *Édipo Rei* (2012), de Pasolini. Surge também, como possibilidade de experimentação, articular no processo de escrita outros tipos de caminhos, experimentando a dramaturgia que oferece o espaço, que oferece estruturas discursivas e imagéticas como o telejornal, a propaganda, a palestra, os melodramas novelescos, o próprio percurso criativo etc. Fazer diálogos entre lógica, criar entre sistemas diferentes, canais de “dialogias” diversas. Tudo isso é material dramático que oferece linhas de construções que podem se co-implicar de maneiras diferentes e exigem, por consequente, uma maneira de pensar as construções de memória, o que “*vira*” no jogo de articulações, possibilitando outras lógicas de montagem – o que exponho aqui em alguns exemplos.

Os filmes de terror e suspense jogam bastante com essas lacunas, com este elemento fora do quadro, tanto na trama quanto na própria linguagem fílmica. Os filmes de *slashers*, entre eles cito as franquias *Massacre da Serra Elétrica*, *Halloween* e *Jason*, se pautam em um ato que aconteceu antes da história que é apresentada ao espectador. O assassino “reencena sua morte”, volta como um fantasma (imagem desencarnada) que parece condenado a repetir aquele feito como se fosse uma vingança desnorteada. Também, nos filmes onde há uma “maldição” em curso, uma entidade do mal, existe um ato ocorrido no passado, geralmente uma morte muito violenta ou um ritual que se repete. Filmes sobre *serial killers*, *Silêncio dos Inocentes* (2000), *Seven* (2004) e o próprio *Psicose* (1998) voltam na trama que deu origem ao assassino – o ritual do assassino - e a junta, a co-implica, com a vida do investigador; a relação entre mãe e filho em *Psicose* cruzando com a jornada, primeiro, da X e depois com a investigação que sua irmã empreende. Há, em Hitchcock, uma famosa explicação sobre a diferença entre suspense e surpresa, que ele chama de “teoria da bomba”. Se acompanho dois personagens e, de repente, a bomba explode, eu tenho o efeito de surpresa. No entanto, se eu dou ao espectador o conhecimento dessa bomba, e articulo sua dramaturgia na dramaturgia da história, o seu tictac constante e a possibilidade de

explodir, eu jogo com “viradas virtuais” que são induzidas pela trama e colocam o espectador na condição de especulador: será que vai explodir, será que não, será agora, será depois...

Em *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltés (1995), já há a completa eclipsização dessa imagem de origem ou dessa virada virtual. Eu tenho ali um *serial killer* que “mata por matar”, todavia, ele me aparece mais como a encarnação de um impulso, de um fluxo animalesco, que faz com que os outros personagens: os policiais, a senhora, a menina, o irmão, a irmã, “soltem” seus impulsos mais recônditos: o irmão que vende a irmã caçula, a irmã caçula que entrega a Zucco sua virgindade, os policiais especulam sobre Zucco com uma espécie de fetiche, querendo experimentar o que é matar alguém...

Conforme o próprio Zucco afirma, ele é um trem, é alguma coisa que se solta e anda reto...

Nada vai poder mudar o curso das coisas, meu senhor. Eu sou como um trem que atravessa tranquilamente uma pradaria e que nada poderia fazer com que descarrilhasse. Eu sou como um hipopótamo afundado na lama, que se movimenta muito devagar e que nada poderia desviar do caminho nem do ritmo que ele decidiu tomar. (KOLTÉS, 1995, p. 43)

Um desejo sem sujeito, uma instância torrencial que provoca nos demais uma espécie de fascinação, como a do mosquito sobre o quente incandescente de uma lâmpada. Esse fluxo de puro bruto instinto faz com que os outros personagens viam os seus desejos ao avesso. Há um hiato tremendo entre o desejo e a causa: parece que o desejo não tem causa, é só uma vontade completamente desenfreada que gera fascínio de um sol inviolavelmente atraente:

ZUCCO - Olhem o que está saindo do sol. É o sexo do sol; é de lá que vem o vento.  
 UMA VOZ - O quê? O sol tem um sexo?  
 UMA VOZ – Cala a boca.  
 UMA VOZ – Mexam a cabeça: vocês vão ver ele mexer com vocês.  
 UMA VOZ – O que está mexendo? Eu não estou vendo nada mexer.  
 UMA VOZ – Como você queria que alguma coisa se mexesse, lá em cima? Tudo está fixado lá desde a eternidade, e bem imobilizado, bem soldado.  
 ZUCCO – É a fonte dos ventos.  
 UMA VOZ – Não dá pra ver mais nada. Tem luz demais.  
 ZUCCO – Vire seu rosto em direção ao Oriente e ele mudará de lugar; e, se você virar seu rosto em direção ao Ocidente, ele te seguirá.  
*Um vento de tempestade sopra. Zucco vacila.*  
 UMA VOZ – Ele é louco. Ele vai cair.  
 UMA VOZ – Para, Zucco; você vai se arrebentar.



UMA VOZ – Ele é louco.  
UMA VOZ – Ele vai cair.

*O sol sobe, fica claro como a explosão de uma bomba atômica. Não se vê mais nada.*

UMA VOZ – (*gritando*) Ele caiu. (KOLTÉS, 1995, p. 46)

Outro hiato imenso eu vejo em *Dissident, Il va sans dire*, de Michel Vinaver (1993). Aqui ele trabalha em cima da distância entre mãe, Helène, e filho, Philippe. Philippe se envolve no mundo do crime, mas o que está em jogo no texto não é esse conflito. Essa *virada* acontece longe da estrutura que me é apresentada. É como se ela se resvalasse nos diálogos, todavia sem entrar no conteúdo do diálogo. Vinaver desenvolve uma armação de falas na qual as réplicas são desencontradas. Os personagens falam entre si, mas praticamente não se escutam, embora estejam juntos. O silêncio se instala nessa desconexão, onde a palavra dita encontra o vazio do não-dito, como se mãe e filho habitassem em mundos completamente diferentes e a única ponte entre eles fosse esse laconismo do cotidiano da casa.

HELÈNE. Tua vida tu a deixas escorregar entre teus dedos pegue ela faça dela alguma coisa  
PHILIPPE. Vou te mostrá-la minha vida veja  
HELÈNE. Estou vendo  
PHILIPPE. A peça chega na tua frente sobre a esteira  
HELÈNE. Sim  
PHILIPPE. Eu a ponho desse jeito eu a introduzo  
HELÈNE. Sim e depois?  
PHILIPPE. Tem um pedal que a gente aciona com o pé a prensa desce o chumbo eu tiro a peça a esteira traz uma outra peça  
HELÈNE. E depois?  
PHILIPPE. E chumbo  
HELÈNE. E esta é a vida ?  
PHILIPPE. Tu comprou pra ti um vestido branco  
HELÈNE. Ontem eu não passei o aspirador tu sabe eu mudo  
PHILIPPE. Tu comprou pra ti um vestido branco ?  
HELÈNE. E este par de tamancos também  
*Escuro*  
(VIVAVER, 1993, p. 21-22, tradução nossa)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Do original :

HELÈNE. Ta vie tu la laisses glisser entre tes doigts saisis-la fais-en quelque chose  
PHILIPPE. Je vais te la montrer ma vie regarde  
HELÈNE. Je regarde  
PHILIPPE. La pièce arrive devant toi sur la chaîne  
HELÈNE. Oui  
PHILIPPE. Je la pose comme ça je l'introduis  
HELÈNE. Oui et puis ?

Vinaver (1993) explora diálogos desconexos, frases sem pontuação, como se a relação entre os dois não tivesse um centro de gravidade, ou um senso da gravidade dos problemas, elas *viram* sem me darem o porquê e eu sei que nesse ato, existe um outro movimento escapando que eu não consigo captar, algo que se dá, talvez, nessa relação entre mãe e filho: que é óbvia (por que está lá) e profunda (por que não está lá). O próprio título da peça, *Dissident, il va sans dire* possui um duplo sentido. Traduzido ao pé da letra, seria “Dissidente, ele vai sem dizer”. Todavia, a expressão “*Il va sans dire*” em francês significa “inútil dizer” quando falamos de uma coisa óbvia, “inútil dizer que Beethoven era um bom músico”. “Dissidente, ele vai sem dizer” / “Dissidente, inútil dizer”. Há um jogo de tensão no qual a superfície - a banalidade - e a profundidade - o vazio - se mesclam. O desenho dos diálogos e relação entre os personagens se refletem nessa *virada oculta* refletida no título, mesmo quando a polícia surge no final:

*Campainha da porta*

HELÈNE. Já ?

PHILIPPE. Tu vai poder comprar um carro pra ti

HELÈNE. Tu acha ?

PHILIPPE. Isso será apesar de tudo mais cômodo ?

*Campainha da porta*

HELÈNE. Qual marca tu aconselhas?

PHILIPPE. O novo R 5 tu sabe

HELÈNE. Com proteção lateral debaixo do porta malas

PHILIPPE. Eu queria te rever tu sabe eu sabia que eles viriam

*Golpes na porta*

HELÈNE. Não te preocupa comigo

PHILIPPE. Nem tu comigo

HELÈNE. A gente ainda faz eles esperarem um pouco?

PHILIPPE. Sim um momentinho

HELÈNE. Eu ponho pra ti um disco (VINAVER, 1993, p. 29-30)<sup>34</sup>

---

PHILIPPE. Il y a une pédale qu'on actionne du pied la presse descend plomb je retire la pièce la chaîne amène une autre pièce

HELÈNE. Et puis ?

PHILIPPE. Et plomb

HELÈNE. Et c'est ta vie ?

PHILIPPE. Tu t'es acheter une robe blanche

HELÈNE. Hier je n'ai pas passé l'aspirateur tu sais je sens que je change

PHILIPPE. Tu t'es acheté la robe blanche ?

HELÈNE. Cette paire de sabots aussi

*Noir*

<sup>34</sup> Sonnerie de la porte

Do original :

HELÈNE. Déjà ?

PHILIPPE. Tu vas pouvoir te racheter une voiture

HELÈNE. Tu crois ?

PHILIPPE. Ça sera quand même plus commode

Sonnerie de la porte

E aqui, em Vinaver, eu tenho uma construção outra, diferente do drama tradicional, que se faz no *entre*, que se constrói explorando, como o Dziga Vertov propõe, os intervalos ao extremo.

A peça *Dentro*, de Newton Moreno (2008) também possui uma estrutura diferente. O dramaturgo trabalha em torno da temática do *fist-fucking*, modalidade de sexo em que a penetração é feita com o punho. O que Moreno desenha, na verdade, não é a história do fetiche. O personagem HOMEM, ao encontrar o RAPAZ, ao falar seu monólogo, introduz seu braço no ânus do outro. Nesse movimento de penetração, o HOMEM vai ao encontro das profundezas de seu passado, como se refundasse, pouco a pouco, o seu eu perdido no outro, no seu primeiro amor, Binho.

HOMEM.

[...]

Bati à sua porta, à noite. Subimos num galho bem alto. Paguei mais uma vez e mergulhei com fôlego. Ancorei longe, como nunca tivera feito antes. Arranhei na parede de dentro meu nome e o dele. Na carne mais íntima. No canto mais sujo. Sangrei nossos nomes. Eternas cicatrizes. Desenhei meu segredo. Binho não gritou, aceitou minha assinatura. Ele se foi depois do que fiz sem nada dizer. Fugiu. Levando meu nome. E eu fui com ele. (MORENO, 2008, p. 55).

A virada da trama tem algo que se aproxima mais do *Madeleine* proustiana – uma vazão de lembranças, sensações, sentimentos que se descolam de um movimento que poderia ser banal, no caso de Proust, ou do fetiche, no caso de *Dentro*. Que imagem é essa? O que vem através do gesto da penetração do *fist-fucking*, o passado transbordante, oculto... É uma represa que se rompe? Somado a isso eu tenho um texto em prosa poética com imagens densas que faz com que esse personagem entre mais dentro dele mesmo, dentro de um universo lírico, dentro do outro com que ele está se relacionando e dentro do outro com quem ele

---

HELÈNE. Quelle marque tu conseille ?

PHILIPPE. La nouvelle R 5 tu sais

HELÈNE. Avec protection latérale de bas de caisse

PHILIPPE. Je voulais te revoir tu sais je savais qu'ils viendraient

Coups à la porte

HELÈNE. Ne t'en fais pas pour moi

PHILIPPE. Ni toi pour moi

HELÈNE. On les fait encore un peu attendre ?

PHILIPPE. Oui un petit moment

HELÈNE. Je te mets un disque ?

se relacionou. *Dentro*.

### 3.6 Outras dinâmicas nos caminhos

E aqui me ponho a pensar sobre o caminho – não o caminho definido, mas nos termos que articulam o caminho. Termo: aquilo que ainda não é o fim, mas é um lugar de passagem... A vivência na passagem, o vaqueiro que no lombo de seu cavalo vai articulando suas ferramentas: o seu grandalhão fiel, cavalo, suas pernas, seu peito contra o vento, sua companhia, amigo, é cavalo, ê!; o seu gibão, armadura de couro, pele-couraça, que lhe protege de espinho de toda e qualquer sorte, é armadura, iô, que São Miguel lhe proteja! Que a Virgem te rogue!; o berrante: seu grito, seu ventre, sua fome, seu amor sem sacia, cantado aos ventos, i kiô, avisando sua chegada, kiô, kiô, saudando sua despedida, ô, canta, vaqueiro, canta, lá e lá, canta!; é sua voz: seu verso: o decorado da cabeça: o ouro da cabeça: seu verso saudação, espingarda, metal de flor, avança e vai... O vaqueiro tem ferramentas relativamente “pequenas”, se comparadas aos grandes inventos tecnológicos do sujeito moderno. Dispositivos que moldam o seu fazer e o seu pensar, sua lida diária e o seu imaginário: em suma: suas ciências de mundo (sempre em movimento e em construção) ...

Jacques Aumont (2004, p. 53) no livro *O Olho Interminável*, faz um paralelo interessante sobre a câmera do cinema e o percurso do passageiro no trem:

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas, o vagão, a locomotiva – modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva: mecânicas, metálicas, típicas do imaginário do engenheiro do século, e que repousam, aliás, ambas, sobre a transformação de um movimento circular em um movimento longitudinal, de um movimento no mesmo lugar em um deslocamento (nada de peças rotativas nas câmeras de vídeos, contemporâneas do foguete).

Se o vaqueiro percorre o campo com todos os seus equipamentos e ciências, o passageiro do trem é “transportado”. A locomotiva – o loco movente – a paisagem se movendo na frente dos olhos do espectador dentro de uma grande máquina e, ao mesmo tempo, a paisagem “interna” (os pensamentos e sentimentos) deste espectador também se movem à medida que o caminho avança... A máquina o leva. Com ele, apenas suas bagagens de mão, de sonhos e de saberes, embarcados em uma promessa de caminho e de chegada... A identificação com a

imagem é diferente aqui, sobretudo quando o cinema (a locomotiva de imagens em movimento) já elimina, em parte, os solavancos leves do trem: a paisagem entra mais “diretamente” no corpo através dos olhares privilegiados da câmera. Antes, eu tinha a carcaça da besta locomotora – centopeia de ferro - em marcha remoendo os trilhos, soltando fumaça e a paisagem correndo do lado de fora. No cinema eu estou mais “desprotegido”, é uma tela imensa por onde corre uma paisagem que passa cada vez mais rápida, que muda freneticamente diante de um eu sentado, assistindo. É uma identificação primária, como me diz Guénoun (2004), porque o espectador não se identifica necessariamente com este ou aquele personagem do filme, mas com o “olhar” projetado sobre ele, como se o espectador fosse aquele que vê por meio da janela que a câmera abre, segundo Guénoun (2004, p.114).

(...) esta identificação (“primária”) é a que constitui o espectador como “sujeito transcendental da visão”. Já se comparou, eficazmente, esta posição à da criança diante do espelho, no momento da operação construtiva de sua identidade, de narcisismo elementar. E foram observadas diversas analogias entre essas duas posturas: atividade motora reduzida (da criança, que só se desloca com ajuda, e do espectador imóvel em sua poltrona), atividade visual superinvestida, recorte da tela com o do espelho. Mas observa-se também uma diferença notável: é que a tela não devolve, na imensa maioria dos casos, a imagem do sujeito suposto da visão.

Hoje, as janelas de imagens que se abrem são várias... As “janelas de mundos” estão, agora, disponíveis ao simples acesso do toque e nos atravessam por todos os cantos com os celulares *touchscreens*, *iphones*, *androids*, jogos cada vez mais interativos, realidades imagéticas complexas e imersivas de filmes e *games*, aplicativos que fornecem manipulação e edição de fotos e vídeos, celulares com câmeras e IA complexos (de se entender) e simples de utilizar...

Sai a carcaça do trem, sai a sala de cinema: a imagem bate diretamente no peito: ê, vaqueiro, cadê o que te protege? ...

Imagino que, aqui, eu tenho uma figura de Narciso muito, demasiadamente muito perto do lago de si e dos inúmeros outros que surgem diante dele a cada instante... Olho para mim e pergunto-me: como te salvaria, Narciso, do afogamento do teu eu nos eus alheios? Bem, proponho dispositivos para que navegues, já que bem sei que o lago é irresistível. Porém não te digo exatamente para quê eles, os dispositivos, servem. Tampouco te dou uma direção certa para ir por uma razão bem simples: eu não sei para onde ir; eu não sei o que tem além do

lago: o mundo gira diferente a cada dia e eu estou girando nele. Todavia, eu posso muito bem te falar (tentar falar) sobre a dinâmica das articulações deste ou daquele dispositivo, falar de seu funcionamento, mesmo que eu não saiba decompô-lo por inteiro:

*- Eu não sei como este facão é feito, mas sei que ele é bom para cortar este ou aquele tipo de mato...*

Mesmo não sabendo como funciona um dispositivo específico, eu posso te falar da maneira como eu uso e daí, compartilharmos maneiras de navegar *com* eles *no* mundo. Compartilhar maneiras de navegar. Maneiras de viajar. E, quiçá, viajar juntos. Não se trata, pois, de fazer o “grande caminho”, de embarcar na locomotiva e ir de todo inteiro na viagem levando o estrito necessário – embora seja uma possibilidade magnífica ... Mas talvez eu possa te convidar para outro tipo de viagem. Uma viagem num bonde. Um bonde chamado: “aquilo que iremos construir com o outro”.

Os manuais de roteiro e seus termos articulatórios me foram um grande exercício, não para pensar o movimento do enredo da trama, mas para pensar e senti-lo, para experimentá-lo com outros movimentos que vazam das outras dramaturgias do filme (som, luz, câmera, cenário etc.) e para poder andar no terreno incerto da minha criação e da criação *do* outro... Deslocando tais termos dos imperativos de se contar uma grande história com “começo, meio e fim”, eu consigo “andar”, caminhar em outros tipos de construções, com armações diferentes, com viradas ocultas, explícitas, ausentes, seguindo caminhos singulares em obras já erguidas e, também, em processos de criação ainda em construção. Olhar junto. Viajar junto. Acionar os dispositivos e as ciências que tenho em mãos, procurar vozes com as quais possamos dialogar (pensar com, escrever com, falar com) e criar canais de diálogos com outros criadores. Daí minha necessidade de trabalhar esses “termos articulatórios” e, ao mesmo tempo, estabelecer uma figura para quem o discurso é destinado. Construir o discurso e, também, seus direcionamentos possíveis a fim de montar um caminho. Então aqui me vem novamente o dispositivo do bonde que apresentei algumas páginas atrás ... encaro-o não como um caminho específico, mas como uma maneira de sentir e ao mesmo tempo pensar o caminho em construção, que sempre é incerto uma vez que estou diante de criações singulares e de uma infinidade de matérias expressivas à disposição. Um pensar

dialógico, ou seja, que coloca lógicas para dialogar: di-a-lógico, uma negociação friccionada de lógicas diferentes. É um “pensar e sentir”, um pensar e sentir, como se eu fosse, na criação do outro, um navegante que foi até “ali” e se perdeu, que foi para “lá” e se enroscou, que foi para outro lado e viu uma direção interessante, que entrou num buraco e viu uma coisa maravilhosa, que chegou no fim alegre ou enfasiado ou encantado etc. Por essa razão, optei, ao fazer o dispositivo do bonde, por termos “abertos” tais como “impulso”, “virada”, “caminho”, “passageiro”, a “armação”, “entrada”, “saída”, “vazamento” etc. (eles permeiam toda a tese e os principais estão indicados nos itens principais). A intenção aqui não é definir o que cada termo faz, mas de tecer fluxos nessas ligaduras, juntas, conexões a fim de articular matérias de expressão e expressões heterogêneas. Todas as direções que estão no Caminho do Bonde, são, antes de qualquer mais nada, coisas que eu penso e sinto na lida de meus processos de criação (considerando que a leitura de uma obra é também um processo criativo) e que compartilho contigo. Não se trata de um caminho a ser seguido. É uma série de reflexões sobre o sentido & sobre o sentir. Se eu pergunto o que coloca o espectador na obra, de certa forma, eu preciso trazer, também, aquilo que me põe lá e me dá forças para seguir no dizer. Se quero seduzi-lo, eu preciso encontrar o que me seduz e conjurar encantos para o outrem. Se quero que ele construa algo, eu preciso entender e/ou sentir o que eu estou construindo em mim.

### 3.6.1 As fases do “caminho do bonde”

FASE 1: Se eu vou para algum lugar, eu *pensinto*: o que me colocou ali, qual é o impulso que me arrasta? O que me coloca aqui, o que o outro quer de mim?

*... Então, quando tu pegas do bonde, quando tu pegas a “obra”, ele já está em movimento, ele já vem com um impulso, passando por várias estações até te encontrar no meio do caminho. Eu sempre te encontro no meio do caminho. Eu te “pego” e, ao mesmo tempo, me ponho a disposição para que tu me pegues. E tu viste como ele chegou (talvez sorrateiro, talvez silencioso, talvez bruscamente, quase te atropelando) e eu acredito que é este impulso que fará com que tu entres, que vá te tirar de onde tu estás, não por que eu te chamei e te pedi, “por favor,*

*entre”, mas porque este bonde já vem arrastando uma pá de coisas e eu pretendo que o impulso dele te arraste também.*

FASE 2: Depois *pensinto*: o que me atrai na entrada (o que me encanta), que coisa é essa, o que atraiu meus olhos para que esteja aqui, qual o chamado?

*O bonde parou diante de ti, as portas se abrem. Veja como elas são. As portas estão abertas. Eu quero que tu entres. O bonde já está em movimento, ele já tem um impulso, e só deu uma leve paradinha para te apanhar. Vamos?*

*Tu entraste.*

*O bonde partiu.*

*Nessa primeira parte do trajeto e também ao longo do trajeto inteiro – mas essa primeira parte é mais importante - eu preciso te “convocar”. Te implicar nessa viagem que pode ser uma busca, um mistério, um desnudamento de intimidades, não sei. É algo que vamos construir no caminho. Por isso, de alguma forma eu preciso que tu te impliques nessa viagem. Eu posso te dizer logo, à la Brecht, que estamos construindo “isso” e depois te mostrar “como”, ou posso te dar um clima, uma ambientação, te dar alguma “isca”, alguma coisa, eu preciso te cantar algo sem te versar a música inteira, preciso de um canto de sereia, caso contrário, eu corro risco que tu desças nas primeiras paradas.*

FASE 3: Eu *pensinto*: para onde esse outro quer me levar, o que ele está construindo comigo, o que ele está esculpindo em minha imagem; que mudanças estão acontecendo?

*O bonde vai para algum lugar. Mas esse lugar não é o objetivo. O importante é o caminho feito para chegar até ali. Nessa viagem que estou te propondo, eu não prometi um destino, ela não é de sorte alguma, um hiato entre um ponto e outro, feito um percurso de avião: uma linha reta de céu suspenso entre um aeroporto e outro. A viagem é a viagem. E o que eu quero é que tu experiencies o caminho. E este caminho se revela nas mudanças, nas viradas do caminho que altera a paisagem das janelas. Há viradas suaves, que tu quase não sentes. Há viradas bruscas que faltam te derrubar e há curvas ocultas que tu só percebes*



*porque a paisagem, de alguma forma, mudou, sutil ou bruscamente. O que seria, pois, uma virada? É quando tu sentes algo mudando, é a mudança.*

*Falando em paisagem, eis outra questão: a textura do caminho. O que haverá de passar, vazar, pelas janelas? Será uma paisagem saturada, cheia de informações ou algo mais “limpo”? Terá coisas que se repetem, elementos que voltam? Terá muito disso e muito daquilo? A paisagem invade o bonde e toma conta do espaço? Ou ela é contemplada de longe, como uma promessa “olhe lá, detrás daquele mato, ocorreu um incidente curioso”?*

FASE 4: E por fim, pensinto: como saí dali... O que aconteceu comigo? Que coisa é essa que estou sentindo?

*E, por fim, existe o momento em que eu te largo. Quando eu pedi que tu entrasses, eu não te disse exatamente onde íamos parar. O bonde vai parar, ou de forma lenta, ou de forma brusca, ou nem para, só diminui a velocidade para que tu saltes, ou nem diminui, só sinaliza que agora tu terás de saltar. Salte. E esse salto é importante, porque ele tem a ver com a maneira como eu te deixo.*

*Parada final.*

*Desceste.*

*E agora?*

FASE 5: E agora?

*Pois bem, eu te levei de um lugar para outro. Agora és tu quem decides para onde ir. Mas o bonde não para. Ele continua seguindo, com o embalo do feito no caminho. Daqui por diante, é contigo. Mas se quiser vir junto, é só se chegar.*

JOGO COMPLETO: O que põe dentro / o que chama para o movimento em andamento / o que mantém o movimento / o que a coisa está me pedindo para fazer e o que eu faço/ o que fiz / e o que eu irei fazer depois de sentir a coisa toda...

#### **4 CORTE II: PERSONAGEM “CRUZAMENTO DE SENTIDOS”**

Os deslocamentos operados pelo drama moderno e contemporâneo

apontam para uma construção textual que está em perpétuo estado de reformulação. É um terreno de experimentação que joga com diversas possibilidades. Por mais estranho que pareça, a formulação do personagem tradicional (o arco, o conflito, o perfil social) se torna mais difícil de trabalhar e desenvolver do que o personagem dentro das desconstruções do drama moderno por se balizar em preceitos que têm mais a ver com a experiência do “narrar” histórias, o “*story telling*”, muito trabalhado nos manuais aqui levantados. Pensar que ele pode ser uma sombra, um queixume, um pleito, uma voz, uma locução, um animal; acrescentando aí os deslocamentos dos pontos de enunciação, a polifonia, situações absurdas, o aqui-agora da cena (o contato direto com o espectador), tudo isso possibilita um amplo terreno de experimentação dentro dos encontros, por possibilitarem dinâmicas diversas, manipulações diversas, que trazem para os estúdios materiais de múltiplas naturezas... Pensando em como jogar com essas desconstruções, me veio a ideia de trabalhar dois conceitos: 1) o de máscara, em Abirached (1994), em *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, pensando-o como um ser de palavras pelo qual se “fala através”. A máscara não é uma representação de um rosto: mas linhas expressivas destacadas (aumentadas, esticadas, dilatadas etc) à espera de um ser que projete movimentos em tais linhas: “ela não precisa parecer para ser, mas ela espera, para se tornar o que é, que um rosto a preencha, como uma roupa que só encontra seu significado ao ser ocupada por um corpo (...)” (ABIRACHED, 1994, p. 20). E 2) o conceito de Ryngaert (1991-2009), que aborda o personagem do drama moderno e contemporâneo como um “cruzamento de sentidos”, um cruzamento de vários fluxos, de discursos, de imagens, de manifestações etc. O personagem, aqui, é visto não como a manifestação de uma pessoa, mas como um vetor de múltiplos discursos: um atirador de discurso. Esses conceitos me permitem jogar com as ideias de linhas (que trabalhei no Item 3.3) e de choque, de Eisenstein (1998b), onde ele se foca nos “conflitos” de linhas, volumes, ação etc. presentes dentro do plano, permitindo com que suas linhas “vazem” e se “choquem” com as linhas do plano seguinte. Essa “montagem” de conceitos, me permite abordar o personagem (o desmonte do personagem) como uma espécie de “sonda” para levantar materiais para composição. É o que desenvolvo nos próximos itens...

#### 4.1 Personagem câmera-projetora

Durante um bom tempo dessa pesquisa, eu tentava achar qual seria o equivalente do plano cinematográfico dentro do texto, elucubrando qual seria esta “unidade mínima” – o plano –, tendo como inspiração a dissertação de Eduardo Okamoto, *O Ator-Montador* (2004), onde ele considera matrizes de ação do ator como equivalente do plano enquanto unidade mínima passível de ser deslocada/montada. Isolando isso, em termos de texto, eu poderia me servir livremente das teorias e manuais de montagem cinematográfica para “montar” as cenas, os diálogos etc., considerando que o texto teatral, em relação aos demais tipos de textos, tem um “vazamento”, uma incompletude, pelo fato de suas divisões estarem bem mais evidentes em relação aos textos em prosa e ainda mais expostas depois da explosão de formas operadas pelo drama moderno e contemporâneo quando este cinde com o drama tradicional. Mas essa minha abordagem era uma falsa pista, pois exigiria do texto uma qualidade e uma natureza que ele não tem, já que a palavra não tem limites tão bem definidos quanto um plano ou uma matriz de movimento de um ator, uma pose. De todos os signos, assim creio, ela é o mais “incompleto”, pois diferente de uma tela, de uma cena, ela não tem um ponto de ancoragem, um ponto de referência, um suporte físico certo. Pode ser a folha de papel, a tinta da caneta, a locução do rádio, o sujeito que fala, o cartaz, a projeção, o haicai etc. A palavra tem esse estranho “poder” de estar em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em nenhum, de evocar coisas que estão e não estão, de existirem sem terem uma presença *per se*, sendo mais algo que “atravessa” as coisas, deslizando, escorregando, entre pessoas, suportes, discursos, tempos, lugares, sendo muito difícil estabelecer com elas uma lógica de unidade mínima manipulável... A imagem do texto é, segundo Vincent Jouve (1998, p. 41) uma “imagem mental”. No livro *L’Effet Personnage dans le Roman*, ele fala da apreensão do personagem a partir de suas manifestações textuais e me dá uma pista para se pensar o loco da imagem do texto. O “personagem textual” não é presença física, ele não se “forma” pela percepção dos sentidos. Ele é construído na “cabeça” do leitor, através das representações que este formula.

Cabe ao leitor, portanto, construir a representação a partir das instruções do texto. A imagem, assim construída, desprovida de presença material, pode

ser qualificada como imagem mental.

A imagem mental é evidentemente bem menos determinada que a imagem visual. Na leitura de um romance, nossa representação desta ou daquela figura torna-se necessariamente muito geral e aproximativa. Se um personagem que aparece pela primeira vez suscitar espontaneamente uma ideia global próxima, não podemos, todavia, representar (mesmo no texto mais detalhado) cada um de seus hábitos nem cada uma de suas expressões. A imagem ótica, ela, apresenta imediatamente todas as informações.

Esta pobreza visual da imagem mental não é de forma alguma negativa. É, com efeito, a indeterminação relativa da imagem mental que cria esta intimidade excepcional (que o leitor pode experimentar) entre o sujeito que lê e o personagem. (JOUVE, 1998, p. 41, tradução minha)<sup>35</sup>

Jouve situa essa imagem mental entre a imagem ótica e a imagem do sonho, mas, diferente do sonho, onde o indivíduo está, de certa forma com os sentidos “apagados”, e da imagem ótica que está ligada ao seu referente; a imagem apreendida por meio das palavras, se dá numa fricção entre a imaginação e os referenciais do leitor: é um “sonhar acordado” (JOUVE, 1998, p. 49). Aproximo imagem mental de Jouve, da ideia de máscara formulada por Abirached (1994), em seu livro *La Crise du Personnage Moderne*. Aqui Abirached reformula em outros termos a noção de mimese, deslocando-o da “representação” da realidade – como se ele fosse um espelho concentrado – para um lugar entre-dois: um meio caminho entre o real e o imaginário.

(...) seu status, a meio-caminho do real e do imaginário implica uma constante troca entre um e outro, mas que não pode ser avaliada se for negligenciada sua função propriamente dita. A mimese não se desenrola na gratuidade do jogo. Ela é, no teatro ocidental, geradora de um sentido e desencadeadora de um prazer específico ligado a aparição deste

---

<sup>35</sup> Do original:

C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte. L'image ainsi produite, dépourvue de présence matérielle, peut être qualifiée d'image mentale.

L'image mentale est évidemment beaucoup moins déterminée que l'image visuelle. À la lecture d'un roman, notre représentation de telle ou telle figure demeure nécessairement très générale et approximative. Si un personnage apparaissant pour une première fois suscite plus ou moins spontanément une idée globale, on ne peut toutefois se représenter (même dans les textes les plus détaillés) chacun de ses habits ni chacune de ses expressions. L'image optique, elle, présente immédiatement toutes ces informations.

Cette pauvreté visuelle de l'image mentale n'est forcément négative. C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont le lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage.

significado, na medida em que ela põe em marcha a panóplia concertada dessas imagens. (ABIRACHED, 1994, p. 26, tradução minha)<sup>36</sup>

Nesse “meio-caminho”, encontra-se o personagem que “funciona” como uma “persona” (ABIRACHED, 1994, p. 19) - que é, num sentido primeiro, uma “máscara”. A máscara estabelece uma tensão tanto no corpo de quem a usa e também na impressão que ela causa no espectador – mesmo que ele saiba quem a porta. Suas linhas expressivas torcem, tencionam as linhas do corpo do ator e sinalizam para o espectador a entrada de um nível de jogo diferente do da vida cotidiana: um outro canal de comunicação. Tecendo esse paralelo com a máscara, Abirached desloca a noção de mimeses tida como um “espelho” da realidade para uma ideia de “distanciamento” do mundo. O que a mimeses dá a ver não corresponde exatamente ao seu modelo na realidade. Há manipulações de traços, de ditos, de frases, de maneiras de dizer, que fazem com que esse personagem – à maneira da máscara – tenha linhas destacadas e, tal destaque, se opera por meio da matéria expressiva que faz com que elas se manifestem diante do espectador, em nosso caso: o texto: “A distância da qual falamos é, pois, marcada por uma técnica de aumento, alargamento, concentração, encurtamento, conforme o caso” (ABIRACHED, 1994, p. 19, tradução minha)<sup>37</sup>. Tais linhas “concentradas” não estão necessariamente ligadas a um ente dentro do que se supõe como realidade, mas advém de uma negociação (mediada pela linguagem) entre a realidade e o imaginário – que está sempre em perpétuo movimento<sup>38</sup>. A apreensão do personagem está mais para a maneira como ele manifesta: ou seja, a sua forma; do que para o seu conteúdo, uma vez que sua apreensão pode variar de acordo com a forma como ele é interpretado ou jogado. Todavia, no texto, esse “ser de palavras” é uma máscara “espraiada” que é montada ao longo de toda obra, sobre os indícios que ela deixa, que firma suas linhas mais através de uma dinâmica, de um regime interno, que o texto propõe e as outras linhas que tencionam essa imagem: o palco,

<sup>36</sup> Do original: (...) son statut, à mi-chemin du réel et de l'imaginaire implique un constant échange de l'un et de l'autre, mais qu'il ne peut être évalué si l'on néglige sa fonction proprement dite. La mimésis ne se donne pas cours dans la gratuité d'un jeu. Elle est, dans le théâtre occidental, génératrice d'un sens et dispensatrice d'un plaisir spécifique lié à la mise au jour de cette signification, à mesure qu'elle déploie la panoplie concertée de ses images.

<sup>37</sup> Do original : la distance que nous disions est donc marquée pour une technique du grossissement, de l'agrandissement, de la concentration, du raccourci, de l'accélération, selon les cas (...)

<sup>38</sup> Segundo Abirached (1994: 92): “De fato, o personagem de teatro só podia ser posto em crise pela própria crise da civilização onde ele se formou”. / Do original: En fait, le personnage de théâtre être mis en crise que par la crise même de la civilisation où il s'était formé.”

a situação, o direcionamento do discurso etc.

Para jogar com a ideia de máscara de Abirached, trago para cá a ideia, formulada por Ryngaert (1991) em *L'introduction à l'analyse du théâtre*, de o personagem como um “*carrefour de sens*”: um cruzamento de sentidos. “Cruzamento” aqui é usado no sentido espacial do termo, uma definição que se inclina em colocar o personagem mais como um lugar, um *lugar personagem*, por onde correm fluxos diversos.

O personagem é um cruzamento de sentidos. Ele se opera necessariamente por meio de trocas entre o personagem analisado como uma identidade apenas com uma substância, o personagem como um vetor de ação e o personagem sujeito do discurso. São essas trocas que lhe dão toda a complexidade. (RYNGAERT, 1991, p. 114)<sup>39</sup>

Seguindo as proposições de Ryngaert (1991), levam-me a considerar que os traços de identidade, o seu jeito de falar ou tudo aqui que lhe confere uma unidade (não de sujeito, mas de ponto de enunciação) estão ali como uma “substância” de uma imagem que ainda será montada: o que se diz dele, o que ele apresenta como nome, como descrição, estão como matéria de jogo que acontece no ato da leitura. Se na escrita do romance o escritor coloca que o personagem tem olhos azuis, é “moço” e tem cabelos longos, tais traços são funcionais. Ignora-se, nessa descrição, como é o penteado do personagem, o arqueio de seus ombros etc. Se tem nome, se não tem, se mora ali ou lá, tudo isso se torna uma substância dentro do jogo que se estabelece com as representações do leitor: cada leitor materializará o referente ‘moço’ em função de uma imagem média herdada de suas experiências” (JOUVE, 1998, p. 47)<sup>40</sup>.

Retomando Ryngaert (1991), eu tenho o personagem como “vetor” de fluxos. Sob sua insígnia, às vezes só sinalizada por um travessão, *passam* diversas possibilidades de manifestação. Mas aquilo que forma a imagem do personagem está dentro de um sistema, sua ação se dá na *relação*, na fricção estabelecida entre os indícios do texto e o que o leitor traz consigo (o que estendo ao ator, por que o intérprete também traz consigo suas técnicas, suas maneiras de apreender). Em vez

<sup>39</sup> Le Personnage est un carrefour de sens. Il s'opère nécessairement de échanges entre le Personnage analysé comme une identité sinon comme substance, le Personnage vecteur de l'action et personange sujet du discours. Ce sont ces échanges qui lui donnent toute la complexité. (RYNGAERT, 1991, p. 114)

<sup>40</sup> Do original : “chaque lecteur matérialisera le référent “jeune homme” en fonction de l'image moyenne héritée de ses expériences”

de pensar na ideia de causa e efeito (que suas ações se justificam pelo encadeamento lógico-causal de ações), abordo esse personagem como um ser tensionado por múltiplos fatores e, a partir dessa tensão, procuro suas manifestações no texto. No drama tradicional, os sistemas de relações estão mais claros, pelo menos na estrutura, pois é um sistema fechado: o que provoca o protagonista está ali e o conflito atua como um motor que lhe divide. Mas, mesmo aqui no drama tradicional, convém abrir um pouco a mão da lógica causa e efeito, pensando que, como falei mais atrás, o lugar onde esse personagem está situado tensiona, que o jeito de falar, a ação, o quadro, a *mise-en-scène*, os objetos, tudo isso desbasta (esculpe) essa imagem-personagem.

O drama moderno já coloca em questão esse microcosmo fechado, que se auto desbasta, para um microcosmo vazado. As tensões que volteiam o personagem são mais enigmáticas, algumas vezes suspensas:

- Mersault mata o árabe por causa do “sol”, em *L’Étranger* de Camus (1957) ...
- Vladimir e Stragon esperam Godot, em *Esperando Godot*, de Beckett (2005)
- Em Por Elise, de Grace Passô (2005), um cachorro late os queixumes dos donos, como se refletisse aquilo que é gritado sob a cobertura das portas fechadas:

**OUVE-SE MAIS UM LATIDO:**

NÃO ESQUEÇA DE FECHAR A PORTA!  
O TELEFONE ESTÁ TOCANDO!  
EU TE AMO!  
EU TE AMO!  
EU TE AMO! EU TE AMO! (PASSÔ, 2005, p.8)

As relações entram em uma outra lógica – própria do texto – e se manifestam a partir dela. Em tais deslocamentos, as aparas de tempo e espaço e do sujeito que fala de um objeto *de* montagem aberta posto que eles se “fecham” fora desse microcosmo. Esse cachorro de Por Elise, por exemplo, se manifesta fora da cena. Imaginar esse cachorro latindo-falando-gritando é uma construção do espectador. Dessa forma, as suas manifestações, abstratas ou não, se tornam apenas indícios de outra coisa, de uma coisa outra, que se define apenas no contato com o espectador, já que os referenciais de “mundo comum”, de tempo, espaço e sujeito se esfarelam tanto no dentro do texto quanto no fora do texto. Aqui, penso no

personagem como um ponto “x”, que é tensionado por múltiplos fatores e, dentro da abordagem nos estúdios, me inclino a cavar essas tensões de diversas naturezas, voltando para as fricções que se operam nesse atrito entre linhas aparentemente tão distantes, como o cachorro manifestando as vozes soltas de seus donos.

Mas, dentro do texto teatral e também do roteiro de cinema há outra variante em questão: o fato de que, entre os referenciais do mundo em comum, ou melhor dizendo, a negociação de referenciais em comum entre o texto e o leitor; haver um *lugar físico*. Existe uma reação de fricção, mesmo que indireta e não imediata, com um dado que *tende a estar* presente para alguém ver ou para alguém jogar... Diante de toda amplitude formal que adquire o texto teatral depois da virada do século XIX, a única constrição que sofre essa construção dessa fisicalidade (já que retira a ilusão de que o personagem é um outro separado daquele que o “veste”) é o fato de ela estar jogando constantemente com um ver e um ouvir, mais do que uma ideia de palco ou uma cena específica.

(...) Os autores, confrontados com alargamento concorrencial dos regimes e dos suportes de representação, começaram a conceber seus personagens não somente como um vetor de imaginário, mas também como produtor de formas e de imagens entre outras formas e outras imagens. (RYNGAERT, 2006, p. 110).<sup>41</sup>

A imagem que me vem à mente, é que esse personagem é uma câmera tal como ela era no início do cinema. Ali, o aparelho que capturava as imagens era o mesmo que as projetava. Nessa série de cruzamentos de vozes, de temas, de pontos de enunciação etc. montar um personagem é montar um dispositivo de captura e projeção, cujas linhas de composição tensionam diversos discursos e produzem imagens fora das convenções de representações tradicionais de mundo. É montar um lugar por onde o ver passa: uma máscara. Se é um lugar de visão (que é lugar e visão ao mesmo tempo) eu tenho uma máscara (no sentido proposto aqui). A TV ligada fala e eu sei que ela está lá, de manhã tomo meu café com ela, pelo dia trabalho e vejo o que está acontecendo no mundo, meio-dia repouso e me informo um pouco sobre tudo, de tarde me espreguiço vendo um filme aleatório, no anoitecer vou sonhando minhas novelas até chegar a hora de dormir... Uma CATEDRAL – a

---

<sup>41</sup> Do original: (...) Les auteurs, confrontés à l'élargissement concurrentiel des régimes et des supports de représentation, en sont venus à concevoir leurs personnages non seulement comme un vecteurs d'imaginaire, mais aussi comme des producteurs de formes et d'images parmi d'autres formes et d'autres images. (RYNGAERT, 2006, p. 110)



Notre Dame, de Victor Hugo – outro lugar de visão. De lá se vê: o novo do estado republicano, o sol, a Fênix, o Febo, soldado dourado. De lá se vê: o antigo devorado pelo novo, o mundo das arquiteturas antigas, os livros monumentos das idades passadas, a antiga arquitetura, devorada pela imprensa, pelo avanço do pensamento sobre o já fincado na terra, o Frollo. De lá eu vejo: a dança do carnaval, juntando o tudo com o todo, o mundo que segue cigano, dançando com o céu e com o submundo, a imagem grotesca de um lugar secreto segredado aos demônios, Esmeralda e Quasimodo.

A ideia de um personagem que se desmonta para dar vazão a outras instâncias de composição, abre brecha para se pensar em sua montagem como um *jogo aberto* de múltiplas *possibilidades*, de polifonias, ou seja, dialogias. Todavia, não me encaminho para a ideia de montagem que prevê a articulação de materiais já compostos (o plano, por exemplo) e as fricções que se criam quando já temos material para articular. Minha “peça”, ainda não existe. Evoco Tarkovsky (1998, p. 135) quando ele diz que o que se monta é o tempo que vaza de cada quadro: o movimento que vaza da imagem e afeta as durações de cada plano. O plano é uma peça: um lugar de articular fluxos diversos. A montagem do filme começa ali, no *rec* da câmera movida pelas ideias da direção. Ali já tenho uma peça: a câmera, capturando instantes. Na aposentada moviola, o trabalho consiste em entender, sentir e articular o que transborda dessas peças de tempo, o que vaza do corte, cavando o que brota do hiato entre dois tempos: o da filmagem e o da montagem... Se podemos falar de montagem é por que existe algo “montável” e esse “algo” não está no plano em si: está no entre, naquilo que vaza dele. Diante da grande quantidade de materiais teóricos e de conceitos, optei por trabalhar o personagem a partir de dois movimentos bem simples: o contraste e o “choque contra”, que derivo da teoria de “choque” de Eisenstein (1990b). O objetivo não está em pensar no material que será montado como uma peça já feita da qual se entreverá os movimentos, mas na articulação do material bruto. O “bruto”, aqui, não seria o compêndio de todos os planos filmados, mas uma maneira de “articular fricções” de diversas ordens, de “colocar material na mesa” e trabalhar nas *possibilidades* dos *cruzamentos de sentidos* e das manifestações desta *máscara espreitada*. Por montável, talvez eu queira dizer “jogável” – no sentido literal do termo: jogar uma coisa contra outra e ver o que “salta” desse choque: jogar o sonho dos antigos com

os sonhos dos modernos na locomotiva do carnaval passando na frente de Notre Dame... Dessa forma, não chego a elencar ou classificar os tipos de personagem e suas respectivas aparições. Vou no corte, no corte fico, sou ser maré, vivo pelas vazantes e por vazantes. Pois a montagem do personagem dentro de um recorte específico, me vem, antes, de uma necessidade do dizer. Será épico? Será absurdo? Será “redondo”? Será outra coisa ou *uma* coisa? É o dizer e o que cada um traz como repertório de referências para o processo de criação que dirá.

#### 4.2 O choque e a atração: cruzando as linhas do personagem

Gostaria de reler a noção de “choque” de Eisenstein (1998a, p. 42) não com o objetivo de criticar sua teoria, mas para tendenciá-la para os fins do estúdio de drama. Exponho a citação, mas gostaria que tu substituísse a palavra “conflito” por “choque” e depois argumento o porquê.

Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode o seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem. Tal como, num ziguezague de mímica, a mise-en-scène esparrama-se em um ziguezague espacial com a mesma fragmentação. Assim como o slogan “todos os obstáculos são vãos diante dos russos” se fragmenta numa profusão de incidentes de Guerra e Paz.

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme.

Conflito dentro do quadro. Isso pode ter um caráter variado: pode ser um conflito na trama. Como no período “pré-histórico” do cinema (apesar de haver inúmeras instâncias no presente), quando cenas inteiras eram fotografadas em um único plano sem cortes. Isto, porém, está fora da jurisdição da forma do filme.

Optei por essa tradução porque a confusão entre conflito e choque me diz muita coisa. Embora um termo conote o outro, o conflito me dá uma ideia de embate entre os dois, criando dualismos em cima de pares antagônicos: luz e sombra, vazio e cheio, lento e rápido, bem e mal; o que, a meu ver, pode separar coisas que não estão separadas, como luz e sombra – que é na verdade, graus de reflexão da luz; ou que são separadas por um caráter relativo (lento e rápido, que pressupõe uma medida de referência intermediária em cima da qual se pode ser mais rápido ou

mais lento). O “choque” me traz uma ideia fricção, de atração, de faísca gerada pelo atrito, fazendo com que meus olhos se voltem não necessariamente para o que separa tais pares, mas ao que os une e, ao mesmo tempo, os separa. Segundo Eisenstein, os choques dentro do quadro deixam “escapular” movimentos. Eles dão um “impulso de montagem”, tal como um átomo ionizado, cuja energia gera um campo magnético que erija a estabilidade de outros átomos e que, na reação química, acabam por formar outro elemento. Quando ele traz isso para dentro do plano, assim vejo, ele pretende, “como um motor de carro à combustão”, criar energia a partir do atrito de planos e enumerar, assim, diversos choques que são “próprios do quadro”. Isso que salta do choque e “explode a moldura”, começa a criar – agora de acordo com as ideias da direção - ligação com linhas mais amplas: entre primeiros planos e planos gerais, entre ação dramática e espaço, entre som e imagem, construindo, a partir desse movimento que salta, um outro movimento que se dá pelo fluxo da montagem – o que, retomando a citação de Eisenstein, seria o slogan “todos os obstáculos são vãos diante dos russos”.

Trazendo este conceito para o terreno personagem e sua abertura para experimentação, penso que no cruzamento de sentido apontado por Ryngaert (1990b) é possível trabalhar por meio de “choques” diversos, uma vez que o leque de co-posição é amplo: *choque* de espaço com ação, do dizer com o dito, o choque entre os próprios personagens. Porém, faço um caminho diferente deste sugerido por Eisenstein, mirando mais os choques entre linhas (linhas de ação, de discursos, de assuntos etc.), trazendo aquela citação para perto desta:

Nesta sequência, as várias linhas interdependentes virtualmente parecem uma bola de fios multicoloridos, com as linhas interligando e ligando toda a sequência de planos.

Estas foram as linhas da sequência;

1. A Linha de calor, crescendo de plano a plano.
2. A linha de primeiros planos variados, crescendo em intensidade plástica.
3. A linha crescente de êxtase, mostrada através do conteúdo dramático dos primeiros planos.
4. A linha das “vozes” das mulheres (rostos das cantoras).
5. A linha das “vozes” dos homens (rostos dos cantores).
6. A linha dos que se ajoelham diante dos ícones que passam (aumentando o ritmo). Esta contracorrente deu movimento a uma corrente maior, que foi tecida através do tema original – dos adoradores de ícones, cruzeiros e bandeiras.
7. A linha do rastejamento, unindo ambas as correntes ao movimento geral da sequência, “do céu ao chão”. Dos radiantes pináculos de cruzeiros e bandeiras contra o céu até as figuras prostradas batendo com a cabeça no

chão. Este tema foi anunciado na abertura da sequência por um plano-“chave”: uma rápida panorâmica baixando da cruz do campanário resplandecente no céu à base da igreja de onde a procissão se move. (RYNGAERT, 1990b, p. 53)

Imagine, pois, essa locomotiva composta de linhas e de choques. Lá vem o trem: As LINHAS: a paisagem, os passantes, os assuntos, os calores, os pleitos... os CHOQUES: o que põe para girar a paisagem com os passantes, os calores com os pleitos, os passantes com os calores, a paisagem com os pleitos, o VERTICAL caminhando nas explosões de choques em direção HORIZONTAL.

A máscara desse personagem que corre pela paisagem é composta pelo choque de suas grandes linhas, como por exemplo, o choque que se dá, retomando as peças de Newton Moreno (2008): *Dentro* e *A Cicatriz é a flor*), entre as práticas sexuais extremadas chocando-se com a prosa poética, entrando, por essas duas linhas, no íntimo das memórias e no íntimo dos avessos da carne: que belo movimento, acho eu, sinto eu. Com isso em vista, divido o choque de Eisenstein em dois movimentos: o contraste e o “choque contra”. Pensando primeiro nos choques que se dão na junção de linhas que correm no fora e depois nos que se dão num nível do contato “choque” desse personagem com o outro, que pode ser um personagem, uma sombra, a plateia etc.

#### 4.2.1 “Choque contra”

Esse personagem que se fechava, no drama tradicional, em trocas de diálogo intersubjetiva (direcionando-se apenas para constelação de personagem no microcosmo do texto), no drama moderno, irá se direcionar para vários pontos: o discurso se choca contra a sombra, o espelho, o outro de si, com o próprio público. Esse outro a quem (ou ao quê) a fala se direciona (se choca) acaba por virar um objeto de montagem fora do microcosmo textual. Essa indefinição do outro a quem se fala, oferece um terreno amplo de experimentação, pois o discurso, ao chocar-se com o outro, move os assuntos, as referências, o tema (todas as divisões e os contrastes), o espaço: tudo se desmonta para se montar outra coisa.

Em *Maré*, de Márcio Abreu (2016) – peça que foi inspirada na chacina da Maré, no Rio de Janeiro, em 2013 – tenciona, no mesmo loco textual (num mesmo bloco de texto) várias linhas que se contrastam. Tenho ali o evento da chacina

retratado pela perspectiva de quatro personagens: a VÓ, a MÃE, as CRIANÇAS e o PAI de uma família da favela. Cruza-se passado e presente, o que eles faziam antes e depois e durante o ocorrido, a relação entre as personagens, os dizeres íntimos e corriqueiros, a rua com o dentro de casa, a linha da fábula que conduz até o PAI da família morrendo com um tiro nos braços da VÓ, tudo isso girando em torno de um ponto de virada que no texto está como “ESTOURO”, que me liga diretamente com o tiroteio. O texto que é projetado por esses personagens embaralham todas essas linhas, criando um mosaico complexo, em que o personagem se direciona ao que parece ser um entrevistador, com os parentes, com a própria cena como que vista de fora (como memória), com os outros, tudo isso dentro do mesmo bloco de texto, um completo borramento de fronteiras espaciais, temporais, afetivas, relacionais e, mesmo, a fronteira da própria pontuação do texto – escrito sem nenhuma vírgula, sem nenhum ponto, apenas um bloco de palavras soltas, que gravitam em torno do barulho dos tiros.

Trechos da personagem Vó:

Baixa era baixa aqui um banhado o mar é fechado as casas em cima por coma um silencia às vezes uns tiros os milicos aqui perto não tinha ninguém era assim que chamava o sapateiro era baixa do sapateiro os garotos era assim eu (...) (21)

(...) eu hein a polícia bandida danada as botina desgraçada chutando na gente eu hein os garoto cuidado vocês toma tenência o pai de vocês dá um duro danado vocês toma tenência o feijão tá no fogo eu hein vou perder minha novela fica quieto eu tô surda do ouvido quero ver minha novela eu era bem nova tua mãe vai chegar (23)

(...) é hora de dormir os garoto amanhã tudo de novo lá fora um silêncio um ESTOURO jesus misericordioso antes não era assim aqui era bonito um silêncio parado os vizinho os amigos boa do lado agora tá diferente meu deus o que é isso fecha tudo as janela é polícia chegando um ESTOURO meu deus acode a gente antes não era assim (...) (24)

(...) um ESTOURO um zunido no ouvido o medo na alma o meu filho querido um silêncio profundo um vermelho quente um molhado meu filho molhado ô meu deus olha a gente o menino meu deus meu menino molhado vermelho molhado (ABREU, 2016, p. 25)

As linhas do espaço, do tempo, da história, se embaralham nesse direcionamento múltiplo da fala que se choca contra várias imagens, contra o filho, contra os netos, contra o público (um possível entrevistador), contra o filho morto nos braços da mãe... A impressão que tenho é que os tiros “para tudo quanto é lado” da chacina são disparadores para um texto de “falas pra tudo quanto é lado”...

Um personagem, *a priori*, só se manifesta quando provocado de alguma

forma. No instante em que abro o leque de provocações, o discurso mobiliza diversos referentes e cria manifestações singulares unidas por uma lógica de montagem diferente... No documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho (2007), tenho um flagrante bem interessante nesse sentido. O filme contrasta duas linhas. A primeira, é o depoimento de personagens “reais”, mulheres de várias idades, que contam para o diretor suas histórias, mobilizadas pelo seguinte anúncio de classificados cujos dizeres são: “*CONVITE: Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos*”. Na outra linha, eu tenho atrizes que interpretam essas histórias, depois de terem acesso a este material bruto (a montagem das atrizes é em cima desse material denso, vivo e filmado). O “elenco” conta com participação de atrizes conhecidas da TV brasileira, entre elas Marília Pêra, Fernanda Torres, Andrea Beltrão e, também, com atrizes não muito conhecidas. Cria-se ali um jogo confuso, no qual eu não sei muito bem (exceto pela pista das atrizes famosas) de quem é a história, quem interpreta as memórias alheias, quem é a “portadora” da memória contada... Daqui destaco, sobretudo, a presença do próprio diretor, embora não manifesta diretamente (ouvimos cá e lá alguns comentários esparsos e ele é filmado em *over the shoulder*). Com as personagens “reais”, ele se porta como um entrevistador (é um teste para participar do documentário). As personagens “reais” possuem uma tendência não somente em narrar a história que viveram. Elas sobem, em uma escada em espiral, entrando num teatro pelos bastidores. O palco desponta sobre suas vistas. No meio dele, está montada a luz e todo o maquinário da entrevista. O olhar do diretor e o ambiente, tensionam a personagem. Não é uma memória qualquer que será contada, é uma memória que ficará literalmente gravada. Na cena final, inclusive, uma das personagens, Sarita Houli, volta. Ela achou que a maneira como narrou foi muito “triste”, “mais trágico do que cômico”. Ela volta para dizer isso, para dar um final, para “corrigir” o tom. Com as atrizes, a postura do diretor é outra. O material bruto fora enviado às atrizes. Um texto, conforme Andrea Beltrão deixa escapar, foi composto. Houve um “combinado” entre eles. As atrizes apresentam para Coutinho um monólogo. E esse contraste entre o olhar do diretor, a desenvoltura da atriz e o material bruto (as pessoas reais, vivas), a cena cheia de luz (que pouco as provoca pelos hábitos de já terem uma estrada nos palcos e no cinema) cria choques

interessantes. Penso, com meus botões, que Coutinho poderia muito bem adotar outra postura. As atrizes são atrizes talentosas. Ele poderia fazer as vezes de entrevistador, fazer esse personagem, provocando-lhes uma naturalidade, pedindo-lhes para jogar com o espaço, com a situação em si da entrevista. Todavia sua maneira de estar é outra. E isso gera um material imensamente contrastante, não limitado apenas ao jogo de “isso é real, isso é fictício”. Todas as atrizes “quebram” – a fricção é grande -, o jogo de cena se inverte: elas começam a falar da dificuldade de interpretar o texto, uma vez tendo tido contato com a “fonte” de origem. Se as personagens reais se constroem provocadas pelo excesso de cena, ajustando seus relatos, se contendo, se mostrando, corrigindo-se, buscando o olhar do diretor de outra forma; as atrizes se constroem provocadas pela “ausência de cena”, pelo material bruto, pela postura do diretor observando-lhes as performances. O diretor produz os choques e, em cima disso, cava um material rico para montagem que cria uma polifonia de vozes que tem, como liga, histórias cujas temáticas remetem à perda ou à ausência de contato com um ente querido.

Esse múltiplo choque contra várias imagens, faz, em Maré, com que se embaralhem completamente os episódios da chacina em cima de outra lógica, que se revela nesse mosaico criado pelo texto. As duas posturas de Coutinho também operam um deslizamento tanto da maneira das personagens contarem, tanto das atrizes atuarem, a ponto de as histórias se co-fundirem. Trazendo para o processo de criação nos estúdios, os contrastes e o choques, funcionam como um terreno de experimentação para cavar materiais diversos, para explorar, para unir temáticas, estilos textuais, pontos de vistas etc. Ao mesmo tempo que levanta um olhar sobre a própria produção de imagens, esse personagem dispositivo de captura (pelo contraste) e projeção (pelo choque): máscara máquina. Um “personagem-máquina”, que roda a trama com o desarranjo e rearranjo constante de suas articulações. É uma metralhadora em estado de graça *entre* outras coisas, é algo que dialoga com imagens diversas, algo que me lembra, de certa forma, este poema de vertigem-explosão:

Roberto Piva (2020, p.1)<sup>42</sup>:

*Eu sou o garoto que se masturba*

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs200718.htm>, acesso em 06/03/2020

*na montanha*  
*Eu sou tecnopagão*  
*Eu sou Reich, Ferenczi & Jung*  
*Eu sou o Eterno Retorno*  
*Eu sou o espaço cibernético*  
*Eu sou a floresta virgem*  
*das garotas convulsivas*  
*Eu sou o disco-voador tatuado*  
*Eu sou o garoto & a garota*  
*Casa Grande & Senzala*  
*Eu sou a orgia com o*  
*garoto loiro & sua namorada*  
*de vagina colorida*  
*(ele vestia a calcinha dela*  
*& dançava feito Shiva no*  
*meu corpo)*  
*Eu sou o nômade do Orgônio*  
*Eu sou a Ilha de Veludo*  
*Eu sou a Invenção de Orfeu*  
*Eu sou os olhos pescadores*  
*Eu sou o Tambor do Xamã*  
*(& o Xamã coberto de*  
*peles & andrógino)*  
*Eu sou o beijo de Urânio*  
*de Al Capone*  
*Eu sou uma metralhadora em*  
*estado de Graça*  
*Eu sou a pomba-gira do Absoluto*

#### **4.3 Contraste e divisão**



Primeiramente gostaria de pensar a palavra contraste fora do âmbito do fenômeno luminoso, embora seu sentido conotativo tenha profunda relação com sua manifestação na percepção ótica – que está na interação entre bordas e superfície que se destacam dependendo daquilo que é posto no fundo (AUMONT, 1993, p. 29) ... A ideia de *contraste* aqui substitui a ideia de *oposição* (palavra também presente em muitas traduções, como montagem de oposições) pela mesma razão da tradução de “choque” por “conflito”: o risco de se criar dualismos e achatar os atravessamentos. A priori, eu tenho um contraste quando *as linhas de um objeto são destacadas na relação com outro objeto*. Há, certamente, entre um objeto e outro, várias diferenças, porém, na relação de contraste ou em relação de contraste, há uma *atração das diferenças*, mais do que uma diferenciação, como se um objeto realçasse as linhas do outro e vice-versa, como se dá quando um fundo preto realça as linhas de um objeto colorido. Na comédia eu vejo isso de forma mais flagrante. Na *commedia dell’Arte*, o Arlequim e Pantaleão<sup>43</sup>. O branco e o augusto, na seara dos *clowns*... Em Tartufo (MOLIÈRE, 1976), assim como em Mandrágora (MAQUIAVEL, 2013): o clérigo enganador entra em relação de contraste com o nobre ingênuo ou o burguês ridículo com ensejo de ser nobre. O contraste entre os personagens se dá, antes, numa interação dinâmica nas quais as qualidades de um são “iluminadas” pelas qualidades do outro. A “atração” acaba por dilatar os movimentos desses personagens, todavia, não é somente o contraste de pares que os coloca em movimento: o contraste do espaço, da situação, dos temas, as possibilidades do jogo do ator, tudo isso vai gerando sistemas de relação bem mais amplos e aqui, sobretudo, a ideia se esgota rapidamente. Em Tartufo, há um clérigo enganador, todavia ele é extremamente virtuoso, ele tem, digamos, uma “virtuosidade concupiscente”, um contraste que o estica para os dois lados: o da fé estrita e o do prazer do corpo. Já o seu par, o senhor Orgon o louva: louva esse protótipo de deus contraditório, extremamente terreno. Ele é, de certa forma “reto”, não há um contraste forte nele (exceto o do seu tempo passado até o instante em que ele encontra o Tartufo), mas sua ingenuidade devota destaca a concupiscência de Tartufo e sua fé tirânica. Quem realmente faz um contraste forte, ali, é a Dorine, dama de honra de Mariane (filha de Orgon que será prometida a Tartufo), o personagem dotado de astúcia, que transita nos bastidores da casa – sua malícia,

<sup>43</sup> Na verdade, todos ali estão numa relação de contraste intensa, entre si e no seio do próprio personagem: aqui eu tenho o morto de fome malandro; e o rico avarento com o coração mole.

sua maneira de se esgueirar pelas conversas, de usar da astúcia para convencer os patrões se choca com o devoto enganador. Ao mesmo tempo, a cena composta por uma casa cheia de cômodos, que possibilita a criação de alcovitárias, dos ditos através das paredes, uma casa cheia de brechas, de olhares que passam pelas fendas, fazem com que essas linhas saltem ainda mais. O Clímax, por exemplo, quando Tartufo é descoberto, se dá justamente por meio desse olhar escondido que se contrasta com o olhar vigilante de Tartufo sobre a conduta alheia.

Trago de volta a noção de Ryngaert, o “carrefour de sens” para abordá-la em outros termos: em vez de cruzamento de sentido, proponho um “cruzamento de contrastes”, pensando na relação que o personagem estabelece com o que o tenciona na cena, mas, também, naquilo que salta “para fora” dele, de “dentro” para “fora”, ou seja, das fricções que tangem outros elementos em jogo – porém não visíveis – tais como o desejo, a contradição, o querer, o vazio etc. No entanto, aqui, eu entro num terreno muito difícil de trabalhar tanto no campo da análise quanto no campo da composição ao evocar esses termos que são tão porosos. São duas dificuldades, na verdade: a primeira é trabalhar com pares como desejo e falta, que abrem um campo de estudo outro, extremamente complexo, que não tenho como abarcar sem convocar outras vozes teóricas; ao mesmo tempo (eis a segunda dificuldade), eu tenho, conforme cada autor ou cada dizer, um trato diferenciado sobre esses termos. Por exemplo, o “vazio”, em *Esperando Godot* (BECKETT, 2005), me vem de um desgaste metafísico intenso, de uma existência que vai, pouco a pouco, sendo despovoada de desejo, da consciência do “estar”, que vai se desgastando e se transformando em atos “simples”, como calçar os sapatos, como ficar parado, como decidir quem vai se enforcar primeiro no galho da árvore:

ESTRAGON. - Enforquemo-nos agora mesmo.

VLADIMIR. - Em um ramo? (aproximam-se da árvore e contemplam.) Não confio.

ESTRAGON. - Podemos tentar.

VLADIMIR. - Provas.

ESTRAGON. - Primeiro, tu.

VLADIMIR. - Não, não; tu primeiro.

ESTRAGON. - Por que?

VLADIMIR. - Porque pesas menos que eu.

ESTRAGON. - Justamente.

VLADIMIR. - Não compreendo.

ESTRAGON. - Pensa um pouco!

(VLADIMIR reflete)

VLADIMIR. - (Concluindo.) Não compreendo.

ESTRAGON - Explicar-te-ei (Medita.) O ramo..., o ramo... (Irado.) Mas tenta

compreendê-lo!

VLADIMIR. - Só tenho a ti.

ESTRAGON. - (Esforçando-se.)

Gogo, ligeiro,

Não se rompe o ramo;

Gogo, morto, Didi pesado; rompe-se o ramo;

Didi, sozinho...

(Busca a expressão precisa.)

Enquanto que...

(Busca a expressão precisa.)

VLADIMIR. - Não tinha pensado nisto.

ESTRAGON. - (Que encontrou a frase que procurava.) Quem pode mais, pode menos.

VLADIMIR. - Mas peso eu mais que tu?

ESTRAGON. - És tu quem o dizes. Eu não sei nada. Há uma probabilidade entre os dois. Ou quase.

VLADIMIR. - Assim, pois, o que fazemos?

ESTRAGON. - Não façamos nada. É mais prudente. (BECKETT, 2005, p.14-15)

Em *Esperando Godot* eu tenho um imenso esvaziamento do macrocosmo, do querer, da decisão, do livre arbítrio, que são temas que giram nos diálogos, todavia, não encontram no macrocosmo uma imagem definida, criando assim entre os personagens uma relação metafísica esvaziada, onde a ideia de um deus ou de alguma finalidade para a vida tivesse no mesmo plano da dificuldade de “calçar” os sapatos ou decidir quem pode se enforcar primeiro sem quebrar o galho da árvore. A finalidade prática de calçar um sapato e a fatalidade de calçar um sapato, se contrastam *ad infinitum*.

Em *Rinocerontes*, de Lonesco (2010) eu tenho um desgaste da própria linguagem, os termos vão perdendo o sentido, vão se esvaziando de significados, a ponto de “serem o que são”, Rinoceronte é um Rinoceronte, o fato de ser humano que se transformou em um rinoceronte é obliterado por um desgaste da própria palavra, do próprio cotidiano. Aqui, nesse diálogo cruzado no qual Jean aconselha o seu amigo, Bérenger, a seguir o seu exemplo e largar o álcool; um Senhor Idoso e um Lógico conversam sobre o silogismo; eu tenho um breve indício desse esgarçamento do sentido do dito pelo falado.

JEAN – Sim, eu tenho força: tenho força por várias razões. Em primeiro lugar, eu tenho força, porque eu tenho força e em segundo lugar, eu tenho força, porque tenho força, em segundo lugar, eu tenho força, porque tenho força moral. E mais: também tenho força, porque não sou alcoólatra, meu caro. Eu não o quero magoar, mas devo lhe dizer, que na realidade o que pesa é o álcool.

O LÓGICO – (Ao senhor Idoso) Assim, vejamos um silogismo exemplar. O gato tem quatro patas. Isidoro e Fricot têm cada um quatro patas. Logo, Isidoro e Fricot, são gatos.

O SENHOR IDOSO – (Ao lógico) O meu cachorro tem quatro patas.

LÓGICO – Então é gato.

BÉRENGER – (*A Jean*) Quanto a mim, sinto pouca força para aguentar a vida. Talvez não tenha muito interesse nisso.

SENHOR IDOSO – (*Ao lógico, depois de ter refletido bastante*) Assim, logicamente, o meu cão não passa de um gato.

O LÓGICO – Logicamente sim, mas o contrário também é verdade.

JEAN – (*A Bérenger*) você se contradiz. É a solidão que pesa ou é a multidão? Você se toma por um pensador e não tem nenhuma lógica.

O SENHOR IDOSO – (*Ao lógico*) É bonito, a lógica.

O LÓGICO – Contanto que não se abuse.

BÉRENGER – (*a Jean*) Viver é uma coisa anormal.

JEAN – Pelo contrário, nada mais natural. E a prova é que toda gente vive. (LONESCO, 2010, p. 16)

Aos poucos as palavras se esvaziam, todavia, sem o “freio” delas, no desgaste de todos os referentes possíveis, elas acabam por se associarem a um impulso, um desgoverno completo das vontades. No Clímax, no fim da peça, Bérenger, no gesto mais “ativo” diante de sua prostração diante da vida, quer, no ato de desespero se tornar um Rinoceronte, pra fazer parte desse “impulso coletivo”. “Nunca mais poderei mudar” (LONESCO, 2010, p. 102), diz ele, e, num sobressalto de razão (também impulsivo), ele pega uma carabina e diz para os Rinocerontes balindo ao seu redor: Contra todo o mundo, eu me defenderei! Eu me defenderei contra todo mundo! Sou o último homem, hei de sê-lo até ao fim! Não me rendo!”

Em função dessa dificuldade de abarcar esses temas que variam de autor para autor e de teoria para teoria, parto para outra abordagem a fim de pensar essas fricções “internas” sem separar em blocos – interno x externo – não abordando o personagem por aquilo que pode lhe conferir unidade, mas indo em direção àquilo que o *divide*. A contradição divide o personagem, mas ela se revela em divisões de gesto e fala, de estímulo e reação, de postura e atitude, do dizer e do fazer, a questão então é achar e sentir o que divide esse personagem (a espera e a condenação, a condenação da espera, um esperar condenado, em Vladimir e Stragon; a normatização de um impulso, um impulso normatizado, um impulso normatizador em Bérenger) e daí pensar se esse motor divisor se entrelaça às divisões operadas pela matéria expressiva e o que são os fluxos que ela captura, dividindo por fora e dividindo por dentro, pois a matéria expressiva também desbasta, também arranca, corta, cinde; o que, com amplitude formal do drama moderno, gera contrastes não só dentro de um sistema fechado de trocas intersubjetivas, mas com a polifonia de diferentes formas e tipos de discurso, como, na cena citada de Ionesco, o “discurso silogístico” do lógico para o Senhor Idoso e o

“chamado à razão” de Jean *para* Bérenger. Em Ionesco (2010), esse cruzamento de discursos se dá de forma sutil, pois o texto apresenta um fechamento que une as falas dos personagens num mesmo espaço. Em Vinaver, com a retirada dos sinais de pontuação, com o texto dado como que “solto”, com falas que se ligam não pela troca de diálogo, mas pela montagem das próprias falas, como se fossem planos separados, o trato da linguagem se co-funde com ele, friccionando-o.

Em Vaga Carne, de Grace Passô (2018), essa divisão vai ao extremo, quando a dramaturga, que também é a atriz em cena, divide o corpo da voz. Aqui, tenho dois personagens: A VOZ e o CORPO. “Isto” que se anuncia como uma voz não seria a voz deste corpo, mas algo suspenso, uma voz que já atravessou corpos de cães, que são “Superiores. Por dentro, são. Seus latidos as verdadeiras medidas das distâncias do espaço. Latido lá, lonjura. Latido aqui, proximidade (PASSÔ, 2018, p. 16); o corpo do pato, que não é tão humilde por dentro como parece sua imagem. Pato, você não me engana mais” (PASSÔ, 2018, p. 16); o corpo da mostarda: “não entendi bem a mostarda, mas, não sei, achei respeitosa”. Trata-se de uma voz que tateia, atravessa os corpos, explora-os, “invade matérias” (PASSÔ, 2018, p. 17), e que, na cena, invade uma “coisa”, um corpo humano, o corpo de mulher negra (a própria Grace), e vai o provando, o provocando, tentando passear por ele, pelo corpo, e este, por sua vez responde/reage de maneira vaga, como se fosse uma matéria inerte:

*Um braço se ergue como uma porta velha que range lentamente.*

*... enquanto tenta erguer o braço. Nunca precisei fazer tanto esforço. É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme.*

*Balançando a cabeça. Ela está balançando a cabeça? Estou tentando daqui. Esta mulher está balançando a cabeça? Essa espécie de sino, espécie de grande capela, grande capela. Estou dentro de um ninho, como se numa floresta... O sangue, o sangue é uma tempestade, epidemia, e aqui há espécies de ramos, eu estou sentindo ramos, é nojento, é como adubo da terra, é essa a consistência, entendem? (PASSÔ, 2018, p. 19)<sup>44</sup>*

O corpo que é apresentado por algo que vaga por ele, que o movimenta a partir do dentro, pelos seus avessos, experimentando a topografia de suas marcas, explorando suas brechas, revelando ao público os recônditos adormecidos,

<sup>44</sup> Na edição da editora Javali, o que está em itálico está exposto em uma fonte diferente, serifada, estilo *courier new*, o que dá ao texto uma leitura mais pesada. A letra dessa fonte, por ter essas “perninhas” (a serifa) dá mais “chão” à leitura, prende mais os olhos. É com esta fonte que o corpo é expresso-narrado. A voz, por sua vez, possui uma fonte que vai mais para o estilo que é adotado aqui, o “arial”, uma fonte sem serifa, que oferece uma leitura mais rápida por ser uma fonte mais “limpa” e um pouco mais arredondada (o que dá velocidade para leitura). Na topografia do texto, na “dramaturgia da fonte”, está também essa divisão CORPO e VOZ.

cicatrizes, gritos, prazeres, suas articulações, que se tornam mais pungentes quando a voz se vê aprisionada dentro deste invólucro. Ela quer sair, mas o corpo não deixa, não lhe dá vazão. A voz se rebela:

Idiota! Babaca! Otária! Gorda! Patética! Metida! Homofóbica! Pouco! Racista! Mal informada! Lésbica! Violenta! Insossa! Eu sei o que você quer, eu bem sei o que você quer, você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética. Você quer fechar os olhos e que então eu comece a imitar um ronco. Você me quer como uma ilustração disso que você chama de vida. (PASSÔ, 2018, p. 22).

Esta VOZ que, antes, apenas passeava e “degustava” o corpo, agora se vê aprisionada dentro do mesmo e começa a revirá-la. A VOZ revira o CORPO e o CORPO, que antes se reagia de forma inerte, revira a voz, imputa-lhe coisas como o vazio, a dor, o esquecimento: “é como a imagem de uma luz num cômodo vazio. É deserto. Esquecer é deserto.” Se antes a VOZ simplesmente degustava os sabores da existência, agora ela passa a lhe provar, sentindo as faltas, as carências, os vazios, nos sonhos, os pensamentos (que não são falados pelo CORPO) ... A VOZ fragmenta o CORPO de dentro pra fora / o CORPO fragmenta a VOZ de fora para dentro, gerando contrastes imensos entre o corpo e a palavra, entre o dito e o não dito, entre o dentro e o fora, entre o sentir e o falar, entre o presente do corpo e o atávico da carne.

O terreno em comum de criação que tento estabelecer, é de criar um espaço de “materialidades”, jogando mais sobre o que é dado *a ver e ouvir* (sobre as manifestações do personagem), do que a composição que segue o perfil social, os objetivos internos e externos, o desejo, o vazio etc. Trabalho com a ideia de que o personagem é composto através de texturas (aquilo que lhe dá um relevo, uma densidade etc.) e da dinâmica que brota de suas fricções e a maneira como tais texturas são tensionadas pela matéria expressiva. Se eu pensar que um personagem “X” é “esquentado”, eu não tenho nenhuma dinâmica e também nenhuma textura: eu não consigo jogar com essa composição por mais que ela me ofereça materiais. É uma imagem muito ampla. O “esquentado” pode ter infinitas possibilidades, mas o que me interessa são aquelas que lhe dão forma e que lhe dão movimento. É como se eu pensasse esse personagem por um “estado aberto”, como uma cor “pura”: o vermelho, por exemplo. Mas vermelho pode ser vermelho magenta, vermelho escuro, cereja, bordô... Mas ainda assim, eu preciso de um

“incarnamento”, um “onde eu vejo isso”. No vermelho dos esmaltes: na linha da *Risqué*<sup>45</sup> eu tenho um que se chama “vermelho maçã do amor” e outro que se chama “vermelho toque de ira”. E aqui eu tenho os esmaltes como uma possibilidade de visão desse estado (o vermelho) e o que ele atrai como universo imagético em mim e, possivelmente no outro, pois aqui falo de esmalte, cor, maçãs de amor e toques de ira ... Da mesma forma, se eu tenho um personagem que é um advogado de sucesso, pai de dois filhos e vive estressado, eu tenho uma figura, possível de imaginar em movimento, mas não consigo articular muita coisa: pois me falta a sua fala, o seu jeito etc. Todavia, se eu pensar, digamos, que este personagem é um “fio pelado”, eu começo a mobilizar coisas em torno dessa imagem. Me permite pensar em alguém que possui uma “capa” protetora (de profissão, de *status quo*, de aparente equilíbrio), mas que possui um pontinho de gatilho que dinamita toda essa cobertura isolante... A partir daqui eu começo a operar divisões e pouco a pouco achar os elementos que podem criar um contraste interessante, como um possível contraste, retomando o exemplo do advogado, entre o status da profissão e, talvez, o caráter do impulso. Minha intenção não é encontrar o que move o personagem (um impulso, um desejo), mas o que o divide, o que o fragmenta e só depois tentar achar esse fluxo. É uma abordagem mais sensível, de tentar aferir isso que o racha, indo do que pode ser visto e ouvido, do que pode ser manifestado, ao que pode estar correndo num plano mais suspenso.

O contraste, aqui, trata desses choques “maiores” como uma maneira que encontrei nos estúdios de cavar material jogando com o conceito de cruzamento de sentidos, propondo divisões e contrastes a fim de aproximar linhas, cruzá-las, tensioná-las... Agora, a ideia é tentar, a partir daí, criar material e experimentar possibilidades de montagem. Todavia, no texto, por mais que haja a possibilidade de se trabalhar por divisões como cena, quadro, bloco, ato etc. eu não tenho ainda um fechamento específico. O que estabeleceria um equivalente de “plano”, a meu ver, seria a definição do *que está em jogo*, numa réplica, numa cena, num ato etc., ou seja, contra o quê o personagem se choca (no sentido proposto no item anterior), e qual construção (qual caminho, qual relação) será criada com o espectador. Dessa forma, ao estabelecer o que está em jogo e qual é o jogo com o espectador, eu

---

<sup>45</sup> A linha completa da *Risqué* está disponível em: [https://www.lojacoty.com.br/esmaltes-Vermelhos?gclid=Cj0KCQiA7YyCBhD\\_ARIsALKj54qYLAPPMZeG4KXCpuNxjXH91mMyVq1dzRXjJl6D\\_8-bQROzkIgwQrsaAm0-EALw\\_wcB](https://www.lojacoty.com.br/esmaltes-Vermelhos?gclid=Cj0KCQiA7YyCBhD_ARIsALKj54qYLAPPMZeG4KXCpuNxjXH91mMyVq1dzRXjJl6D_8-bQROzkIgwQrsaAm0-EALw_wcB), acesso 06/03/2020

tenho, mesmo que minimamente, um fechamento (de cena, de ato, de bloco, de fala etc.) para experimentar possibilidades de composições.



## 5 QUADROS DE MEMÓRIA

O desenvolvimento dos “termos de articulação” que estão nos Cortes, nos itens 3 e 4, deriva de reflexões sobre quatro processos de criação. Primeiro, “As Três Fiandeiras”, peça escrita e dirigida por mim entre 2013 e 2015, em processo colaborativo com o grupo Xama Teatro, no qual o texto foi confeccionado junto com os ensaios e com as outras dramaturgias do espetáculo. Nesse período, começo a experimentar outros tipos de “amarração”, usando, nesse caso específico, a variação da maré como dispositivo para agenciar as cenas e os deslizamentos palco-texto. Em seguida, discorro sobre a carpintaria das peças radiofônicas do projeto “Fôlego Curto” (2019), onde atuei como dramaturgo, diretor e produtor. Aqui experimento outros tipos de viradas que não a mudança de fortuna do herói e, também, começo a jogar com outras linhas dramatúrgicas, como o caminho da notícia sobre um espancamento nos jornais locais (“Carne-Moída”), o desenho de cena melodramático das novelas mexicanas (“Fora do Ar”) e o incêndio do ônibus provocado por integrantes de facções criminosas (“Você não me conhece”). A partir da experiência com os radiodramas, inicio os trabalhos de provocação dramatúrgica com dois grupos: o Xama Teatro, com a peça sobre Vedetes e o Teatro de Revista, “A Vagabunda”; e a cia Bonecas Quebradas, em “Memórias de uma Manicure” com processo de criação que trabalha com relatos e histórias de manicures da Zona Norte do Rio de Janeiro. Nos dois processos, trabalhei a confecção da personagem por meio de “imagens indiretas”, “montando-o” como um cruzamento de diversos objetos, bichos, paisagens, texturas, imagens, experimentando-o não necessariamente como a representação de um indivíduo, mas como um “vetor de forças”, um ponto que articula em torno de si tensões de múltiplas ordens, qualidades e dinâmicas. Nesse capítulo, tu acompanhas a construção do pensamento que move a tese por outro ângulo: partindo das inquietações e reflexões sobre a prática e do contato da mesma com outros processos de criação.

### 5.1 Deslizamento entre texto e cena

Durante a escrita da dissertação de mestrado (2017), que narra o percurso de criação de *As Três Fiandeiras*, dois pontos me fugiram durante a

pesquisa, dois pontos de ancoragem que foram essenciais para estruturar a dramaturgia textual... O primeiro é o dispositivo da peça, baseado na variação das marés em São Luís-MA. Temos uma variação que vai até 7 metros – a segunda maior do mundo – perdendo apenas para a Holanda. O bonito desse movimento é ver o fundo do mar todo dia se revelando e se cobrindo pelo vai e vem das águas. A sina da maré, modificando as travessias dos barcos, a pesca, modificando a paisagem, imaginários, radicalmente, todo santo dia (o horário das marés dá no jornal impresso e televisivo, para teres uma noção) ... Mas guardo para falar depois como isso se reflete no texto... *As Três Fiandeiras* tem em um dos eixos principais as rendeiras de bilro da Raposa, município da zona metropolitana de São Luís, no qual ainda podemos encontrar essa prática milenar, diretamente relacionada com a pesca, à vida na praia, às tramas da rede, às histórias do mar, às lendas, aos causos – que se relaciona diretamente com a prática do grupo Xama Teatro, que tem como pilar de pesquisa a narração de histórias.

Com o pé fincado na memória, na tradição e na oralidade, ela fala de si e também fala do outro; com o poder da palavra mescla histórias reais e ficcionais. Para a manifestação da figura da atriz-contadora são necessárias algumas condições. Entre elas: o uso de uma voz que evoca elementos ausentes; o pensamento do neutro que produz o espaçamento entre a fala e a ação; a noção do espectador como público-ouvinte; o uso de uma fala direta para o público; a criação autoral de obras com textos de vocação oral; a escrita de uma dramaturgia híbrida que mescla os modos épico, lírico e dramático; a inserção do dramaturgo-contador no processo de criação, de forma conjugada com os atores-contadores. (VASCONCELOS, 2016, p. 09).

A trama, o fio, o novelo, o nó – são termos que aproximam a tessitura do texto e da costura e é o ponto de partida para a criação... O espetáculo tinha ao mesmo tempo, a “história principal” – que é sobre a jornada de Chica em busca de seu filho que desaparecera num acidente de barco. Nessa jornada, ela vai acompanhada de Zezé e Das Dores, suas comadres, também rendeiras de bilro. Esse é o segundo ato da peça. O primeiro é justamente sobre os bastidores da confecção dessa história, o que a monta, o que a “arma”. No Ato I eu tenho a história de um grupo de teatro, “Estrela Cadente”, com as personagens Isadora (Chica, jogada por Gisele Vasconcelos<sup>46</sup>), Beatriz (Das Dores, jogada por Renata

---

<sup>46</sup> Gisele é professora do Departamento de Artes da UFMA. Possui graduação em Artes Cênicas (2000) e mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão (2007). É doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da USP e atriz-pesquisadora do Grupo Xama Teatro. Recentemente realizou pesquisa de pós doc. na UNIRIO sobre as vedetes do teatro brasileiro

Figueiredo<sup>47</sup>) e Isabel (Zezé, jogada por Rosa Ewerton Jara<sup>48</sup>); uma companhia em crise (interpessoal e financeira), desmontando, desenredando um espetáculo que fora um “fracasso de bilheteria” para montar uma outra peça com os cacos da primeira, na qual as suas histórias pessoais acabam por se co-fundir com as histórias da rendeiras de bilro e o universo de lendas e causos da comunidade da Raposa.

Nos dois eixos dramáticos, as atrizes-personagens e as rendeiras, queriam contar, tecer a própria história. As atrizes, pondo elementos seus no espetáculo, revendo suas posições, suas crenças na arte do fazer teatral. As rendeiras saindo de uma posição passiva de espera pelas buscas feitas pelos pescadores e bombeiros, e indo, elas mesmas, atrás do que queriam. Todas buscavam o protagonismo: contavam as histórias que viviam e viviam as histórias que contavam (NASCIMENTO, 2017, p. 41).

“Isadora”, “Beatriz” e “Isabel” eram cruzamentos onde estavam alocados uma mescla dos materiais pessoais e testemunho das atrizes, Gisele, Renata e Érika<sup>49</sup>:

Desde as primeiras versões, decidi colocar os nomes dos personagens diferente dos nomes das atrizes-contadoras. Tal opção se deu para não fechar o personagem dentro de uma história de vida, de um trejeito ou de uma biografia específica. Embora aí também houvesse um material rico a ser trabalhado, preferi abordar tais elementos de outra forma. O que fiz, então, foi combinar, dentro dos “cruzamentos de sentidos” aos quais dei o nome de Isabel, Isadora, Beatriz, Zezé, Chica e Das Dores, características e histórias vindas de Érika, Gisele e Renata, porém selecionando alguns elementos, descartando uns, inventando outros, adicionando materiais da pesquisa. Cada personagem é um amálgama de características, ações, discursos e situações. (NASCIMENTO, 2017, p. 108)

A variação da maré está refletida na estrutura do texto, com um primeiro ato mais “seco”, cheio de quebras, idas e vindas e um segundo ato mais “cheio”, com as histórias de Chica, Zezé e Das Dores, narradas pelas atrizes-personagens, Isadora, Beatriz e Isabel (discurso sobre isso mais na frente).

---

e prepara seu novo espetáculo fruto dessa pesquisa, *A Vagabunda*, com o grupo Xama Teatro e encenação de Nicolle Machado.

<sup>47</sup> Renata Abreu Lima de Figueiredo, atriz-contadora, arte-educadora, mestra em educação e especialista em Artes Visuais. Atriz do Grupo XAMA TEATRO.

<sup>48</sup> Rosa Ewerton Jara, nascida no Maranhão, em 1964. Atriz de teatro e cinema. Atriz/dançarina de dança-teatro. Atriz/cantora de teatro musical. Bacharelada em Letras.

<sup>49</sup> Érika participou dos primeiros anos de pesquisa. Quando Rosa entrou, substituindo-a, a versão final já estava pronta.

O resultado foi um texto que mistura metateatro e ficção ao pôr em cena três atrizes-personagens (Isadora, Beatriz e Isabel) que montam uma peça sobre três rendeiras (Chica, Zezé e Das Dores). Assim, o espectador acompanha duas histórias paralelas. Na primeira, três atrizes, Isadora, Isabel e Beatriz, remontam um espetáculo que foi um fracasso de bilheteria. Elas precisam correr contra o tempo, pois a sede onde ensaiam pode ser, a qualquer instante, tomada: elas devem aluguel, conta de luz, água etc. O novo espetáculo é a saída, ou o último estertor da companhia 'Estrela Cadente de Teatro'. Na segunda, as rendeiras de bilro Chica, Zezé e Das Dores (interpretadas por Isadora, Isabel e Beatriz, respectivamente) se aventuram no mar atrás do filho de Chica, pescador desaparecido no mar. Ao empreitar tal jornada, elas se deparam com entidades, sereias, monstros e deuses até encontrar o paradeiro do menino perdido. (NASCIMENTO, 2017, p. 06)

Antes de armar essa estrutura, fiz uma experiência de andar até onde eu poderia ir na maré baixa da Praia Grande (no Centro Histórico de São Luís), até o fiozinho de água, o braço de mar transformado em uma tênue veia que une as águas da baía de São Marcos com as águas do Rio Anil. O caminho começa com pedras, areia escura, firme, em alguns trechos tem pneus de carro (talvez descosido da beirada do porto – são eles que amortecem o barco quando este “estaciona” no cais); e copos plásticos, cacos de vidro de garrafa, pedaços de sacola plástica, cá e lá, pois a força da maré acaba por varrer maior parte da sujeira jogada. Os barcos que fazem trânsito para Alcântara, ficam ancorados no seco, pendidos para um lado ou outro; caranguejos “chama maré” pontuam todo o trajeto que, pouco a pouco, vai ficando mais difícil de percorrer. A lama fica mais densa. O cheiro ascende, o cheiro salobre de mangue. Ando. Minhas pernas afundam. Tenho lama até as coxas. Paro. Parei. Já não dava mais. Há pescadores que atravessam esse trecho, mas eles certamente devem saber ler o traçado de terra firme deixado pela maré. Tive de voltar. O dispositivo de As Três Fiandeiras tem esse movimento – disparado por essa caminhada inconclusa. O primeiro ato tem cenas picotadas, misturando tempos, uma hora estamos na sala de ensaio, uma hora apresentando uma cena, “quebrando-a”<sup>50</sup> logo em seguida para os bastidores; pouco a pouco, nessa fricção, a história dessas atrizes-personagens vão se juntando ao que será apresentado no segundo ato. Essa textura “quebrada”, vai se adensando, vai sendo “preenchida” por essa história que será contada pelas atrizes-personagens no Ato II, do metadrama vamos indo em direção às histórias de mar, de bichos marinhos, entrando num “mar

---

<sup>50</sup> “Quebrar” em São Luís tem três sentidos: o primeiro que é o de despedaçar, partir etc. e o segundo é o de dobrar. “Quebrar numa rua”, significa “dobrar numa rua”. “Quebrar” é usado também para dar “saltos” temporais na narrativa: estou no passado e “quebro” para o futuro.

imaginativo” movimentado pelas atrizes-personagens. O “volume” de texto também aumenta, na medida em que elas vão indo em direção ao fundo do mar, apelando mais para a imaginação do espectador. A fala, que antes era troca de diálogos entre as atrizes-personagens, se torna pouco a pouco uma prosa. Eis um trecho no qual Beatriz narra o episódio em que Das Dores aceitou o pedido de casamento de um monstro marinho chamado “Pioco” e se libertou depois que lembrou de seu nome – escrito em um bilhete (era uma mandiga que ela fez “para pedir um homem” para Iemanjá, contendo arroz, perfume e outras oferendas, incluindo, para finalizar o trabalho, o “nome do homem”: onde ela apenas escreveu “Iemanjá, qualquer um serve”).

**BEATRIZ.** Das Dores tornou-se isto: uma mulher cabide-pedestal-estaqueira. Era hora, pois, de se preparar para o casamento. Aceitando, prontamente, o papel apagado que lhe fora imposto, ela começou a se livrar de suas antigas vestes. Tirou os xales, as saias... O que tinha consigo não fazia mais sentido. Em sua mala, as canjicas, as velas, as rosas eram um enorme trambolho já quase estragado. Destinou-se a jogar tudo fora para sepultar, ali, seu passado enlaçado em suas vestes. No entanto, ao despejar a mandinga, viu cair um pedaço de papel dobrado... (*como se lesse*) “Iemanjá, qualquer um serve, muito agradecida...”. Aquilo não tinha significado algum. Já ia jogar tudo fora quando viu, no pé do bilhete, no cantinho do papel, algo que lhe chamou atenção: “Maria Aparecida das Dores”. Daí, como que por um passe de mágica, Das Dores sentiu seus braços voltarem a ganhar os próprios gestos. Olhou para as palmas das mãos como se as visse pela primeira vez. Eram suas! Passou a mão no rosto, nos olhos, no nariz, nos lábios. Sua expressão ressuscitava. Ria e chorava ao mesmo tempo. Não cabia em si de tão nova, de tão remoçada. Sua vida, de volta, lhe fazia cócegas na alma. O Pioco, ouvindo tudo aquilo, não gostou. Apareceu de repente e disse “agora vou te devorar”. Das Dores esquivou-se dos ataques do bicho. E correu as escadas do castelo e lá do alto soprou o chifre que João de Una havia lhe dado. De repente, um milhão de sardinhas formou um furacão vivo que destruiu o castelo com o Pioco dentro. Das Dores, saltou da torre mais alta e foi nadando para cima, para cima, até emergir na água.

*DAS DORES ressurge NASCIMENTO, 2017, p. 172)*

Perceber novamente esse movimento da maré, me aconteceu quando comecei a reelaborar essa primeira parte – a parte da lama, da terra, das pedras/das cenas quebradas, das transições bruscas, dos saltos de tempo - que tanto me incomodava. Ao criar essas três atrizes ficcionais, que tinham traços das atrizes reais, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Érica Quaglia, estabeleci um microcosmo frágil. O objetivo era “mostrar” para o público os bastidores do “contar”, do que se conta, os remendos, os hiatos, os retalhos, as implicações pessoais, pois o “contar” era o motor da peça. Porém isso se dá dentro de um sistema fechado. “Mostra” para o espectador, mas não o engaja diretamente. A tentativa de abrir a

ficção em outro lugar, apenas criou outra ficção que refrata a história de Chica, das Dores e Zezé: uma ficção teatral de um grupo em dívida e em crise, que teria de se refazer, reerguer, para montar um novo espetáculo, que tinha a ver com o nosso fazer teatral, mas estava longe do espectador e mesmo da gente do grupo.

Isabel, Isadora e Beatriz se contrastavam por linhas superficiais. Beatriz: a “cricri”, a realista, a sincera. Isadora, a lutadora, a firmeza, a teimosia. Isabel, a mais “relaxada”, vive o agora, não se encana com nada. Essa, basicamente, é a dinâmica das cenas dos bastidores que criava choques assim:

(...)

BEATRIZ. Vocês estão ficando loucas, não é? Não temos tempo pra ficar criando personagens... Não vai dar... Criar é bom, mas nossa realidade é outra... Não posso ficar aqui e negar que estamos abarrotadas de dívidas e que esta companhia está por um fio...

ISABEL. Vamos contar apenas as histórias delas. As pessoas acharão divertido.

BEATRIZ. Minto: não, não estamos por um fio. Este fio já se partiu muitas vezes e nós que sempre damos um nó... Já deve ter uns vinte nós em nossa carreira... Não sei se vou conseguir...

ISADORA. Estou cansada! Não me importo de remar contra a maré, não. O que me incomoda é gente que vive fazendo tempestade por tudo e por qualquer coisa.

(...) (NASCIMENTO, 2017, p. 143)

Discussões, trocas de farpas etc. É mais ou menos esse o tom das cenas da metaficção do Ato I. Apenas no final é que as atrizes-personagens começam a se misturar com as rendeiras, numa virada também frágil: o espetáculo que as atrizes montam está sem encaixe (não monta, não faz sentido) e o encaixe que falta é justamente: “BEATRIZ: Não! Vamos misturar nossas histórias com as histórias das rendeiras! Ao contá-las, também nos contamos! (NASCIMENTO, 2017, p. 148)”.

Daqui me saltam duas abordagens que separei durante o processo. A da direção e a da dramaturgia textual. Montava os ensaios junto com as atrizes. Treinávamos, experimentávamos. Porém não conseguia confeccionar dispositivos específicos para a dramaturgia textual, a fim de capturar material no ensaio. Confeccionava junto com as atrizes apenas dispositivos para montar a cena, improvisando o texto, fazendo jogos etc.<sup>51</sup> O que fazia era, enquanto dramaturgo, pegar o que era produzido nos encontros, “processar” tudo em casa e depois voltar

<sup>51</sup> Esse processo está na minha dissertação e no Capítulo 3 da tese de doutorado de Gisele Vasconcelos, *Ator-contador: a voz que canta, fala e conta espetáculos do Grupo Xama Teatro* (2016) que também dá uma dimensão sobre o trabalho da atriz contadora da forma como ele é abordado no Xama Teatro.

com este material para experimentá-lo. O que “catei” de pessoal durante o processo foram coisas que escutava mais fora da sala de ensaio do que dentro. Todavia, esse material já vinha de certa forma “consolidado” em forma de texto e alocado nos cruzamentos de Isabel, Isadora e Beatriz. Também me faltava uma maneira de compartilhar justamente essas amarrações – sobre as quais discorri ao longo da tese – no processo. Acredito, hoje, que ao fazer essa metaficção, priorizei bem mais as amarrações que conectavam os bastidores da criação da história com a história que é narrada no segundo ato. Há, por certo, em toda a peça, muito do que foi debatido e discutido durante o processo de criação, sobretudo as relações das atrizes com a maternidade (o fato de ser ou não ser mãe) e com a vida conjugal (que estavam refletidas mais no segundo ato do que no primeiro), porém, a maneira como isso se manifesta no primeiro ato fica reduzido à troca de farpas e em viradas pautadas em “insights” – como falei mais atrás.

ISABEL. Vamos esperar que este espetáculo aconteça... Que venha sem que a gente pense, sem artifícios, sem cálculos... Que venha assim, sem esperar, desavisado, como... como...

BEATRIZ. Como uma afta!...

ISADORA. Não, não... Como uma...

BEATRIZ. Herpes!

ISADORA. Como uma Epifania!

ISABEL. “Epi” o quê?

ISADORA. Epifania! Uma coisa que vem assim... (*faz um gesto*) Sabe?

ISABEL. Já sei: como um orgasmo!!!

BEATRIZ. Vou-me embora! (*faz menção*). (NASCIMENTO, 2017, p. 141)

Porém, houve um momento chave durante os ensaios que me traz para cá, para esta tese. De todas as versões<sup>52</sup>, foram três ao todo, uma cena sempre permaneceu desde o início. Trata-se do cruzamento de três monólogos no qual as personagens ficcionais, Zezé, Das Dores e Chica, eram “setadas”<sup>53</sup>. Eis um trecho:

#### **CENA V**

**ZEZÉ.** Meu marido morreu. Foi por causa de uma espinha de peixe! Aconteceu assim: de repente. Quando dei por mim, o homem já estava se

<sup>52</sup> Faço uma distinção entre versão e tratamento. “Versão” é quando o texto está completamente reelaborado, quando há uma diferença muito forte entre as estruturas. Tratamento são as alterações que são feitas em cima de uma versão.

<sup>53</sup> Cena completa está no ANEXO I.

debatendo todinho no chão...

**CHICA.** Se eu tenho filhos? Sete! Janderlei, Jandaederson, Jandaerson, Jandaeldison, Jandailson, Janderlei eu já disse? Janderlago e, pra terminar, tem o Ribamar...

**DAS DORES.** Sim, sim, faço renda. Apreendi com minha mãe, que era mulher de pescador, que aprendeu com minha avó, que era mulher de pescador. E quem que não é mulher de pescador aqui nesta vila? Não tem um arquiteto!

**CHICA.** Cada um desses meninos se enrabichou por rabo de saia e se tacaram no mundo, exceto Ribamar, que tem só 15 anos...

(...) (ANEXO I)

Aqui Zezé narra a morte do marido, que morreu “engasgado” com uma espinha de peixe. Das Dores narra sobre a saída do marido de casa, depois que este “levantou a mão” para ela. Chica narra sobre Ribamar, que “invocou” de ser pescador e partiu “faz três dias”. A imagem final desta cena é essa:

**ZEZÉ.** Eu perguntava “Qual o nome dela?”, e o sem-vergonha me dizia “Aua, Aua”, “O quê? Aura? Isso lá é nome de gente?!”, “Aua, aua”, “O que, Alma?! Tu vai me trocar por um espírito?! É isso?!”

**CHICA.** Até hoje eu acho que, se Fuginaldo estivesse aqui, Ribamar não tinha ido pescar. Mas ele foi! É teimoso que nem uma mula, esse menino!

**ZEZÉ.** Quando eu percebi que ele estava engasgando comecei a bater na costa dele! ‘Desembucha, diabo! Desembucha!’ Ele dizia ‘Che... Che... Che...’ e eu ‘Sheila de quê?’ E ele ainda engasgado ‘ga... ga... ga...’, e eu ‘Gaga? Sheila Gaga? Eu não conheço nenhuma Sheila Gaga, Fugêncio!...

**DAS DORES.** Mas se levantou a mão é por que pensou, e ‘todo penso é torto’...

**ZEZÉ.** E não é que pra azar dessa miséria ele foi cair em cima da faca que eu estava cortando peixe naquela horinha mesmo?! Daí ele caiu no chão e ficou se debatendo tipo peixe em cima da faca, pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo e se furou todinho! E eu fiquei desolada. Fiquei acabada, meu Deus! E desde então, tenho essa Sheila Gaga engasgada aqui na garganta.

*Ouve-se um barulho. Alguém bate duas vezes na porta, fortemente.*

**CHICA.** O que foi isso? É Ribamar! É Ribamar, eu tenho certeza! Graças a Deus!

*Zeze e Das Dores olham para Chica. Os olhares se encontram. Uma perda transborda.*

**CHICA.** Não Zezé, não Das Dores... Ribamar, não! Ribamar, não! (ANEXO I)

A cena vira justamente quando chega a notícia de que Ribamar morreu, com Chica decidindo que vai buscá-lo:

**CHICA.** Não vou ficar aqui parada enquanto os homens fazem as buscas. Estou cansada de desfiar rosário. De ficar aqui costurando o tempo enquanto um bicho pode estar mordendo as carnes do meu filho.

**DAS DORES.** Comadre, não vai adiantar nada... A essa altura...

**CHICA.** Se estiver morto, trago o corpo. Se for devorado, trago o bicho que engoliu!... Eu não vou ficar aqui enquanto esse mar avança e toma conta de



nossas casas! Se o mar tiver que engolir tudo, eu pelo menos vou de encontro às suas tripas! Quem quiser me acompanhar que me acompanhe! Quem não quiser, que não fale nada! (ANEXO I)

Essa virada se liga com a da cena seguinte, em que há uma batida forte na porta da sede (como se fosse a última batida dos três toques do teatro), que é o oficial de justiça entregando a ordem de despejo (isso se dá fora da cena). A perda do filho e a perda da sede se co-implicam - e entramos no segundo ato...

No texto, essa montagem de vozes se dá de forma clara: a própria estrutura já a opera. As falas se conectam pelos assuntos – é sobre as relações afetivas, pescador, renda, mar etc. Na cena, manter essa fluência, conservar o ritmo, manter a atenção do público, sem portanto, anular a atriz que está com a fala, revelou um caminho que se deu de forma contrária: foi a montagem do texto que exigiu uma nova montagem de cena: a descoberta das vozes, do corpo, da disposição do palco etc. “Exigiu” porque, no texto, não havia nenhuma direção nesse sentido – quando escrevi não pensei em uma cena específica. Ele tinha uma lógica própria, que deixava a lógica da cena completamente aberta para experimentação. Fizemos cada monólogo separado, tentando “achar” os personagens, tentando achar esses interlocutores contra os quais o discurso se choca: ora era o público presente, ora era um delegado de polícia, ora era um entrevistador de um programa de auditório de TV, tudo isso para achar ritmos diferentes. Testamos também disposições de cena, até chegar no que está na apresentação: o palco é um corredor, com público instalado ao lado. Nessa cena, as três atrizes ficam no meio do palco, de costas uma para a outra, direcionando a fala para lados diferentes da plateia. Então há pontos, por exemplo, em que o público que está com Chica (Gisele), não vê Das Dores (Renata), mas a escuta e vê a reação do público que está com ela, criando um jogo de espelho feito de olhares<sup>54</sup>. Também, essa cena, por estar instalada numa virada importante (a perda do filho e a perda da sede), dava pistas de como o eixo das atrizes-personagens se ligava ao eixo das personagens-rendeiros. Antes de entrar na cena V (a dos monólogos cruzados), eu tenho essas duas cenas curtas:

---

<sup>54</sup> No vídeo, a cena V e as cenas curtas que a sucedem, estão entre 15’ 28” e o 26’ 11’ no link: <https://www.youtube.com/watch?v=zVpEvDvr1Ew&feature=youtu.be>, acesso em 15/02/2021

[Final da cena V]

**ISADORA.** Tem horas que quero fugir do meu filho, sabe? Tem horas que penso em trocá-lo por um filhote de gato. Queria um tempo pra mim, sabe? Enquanto ele desse voltas no telhado e eu sem me preocupar se ele está comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando...

**ISABEL.** Não quero entrar no que eu penso.... Não quero nada de intimista comigo! Já sei como vai ser minha personagem. É uma serial killer de marido. Ela já teve uns sete. É toda extrovertida, gostosa e descolada, assim como eu. Mas no fundo, é uma assassina!

**ISADORA.** Isabel!

**BEATRIZ.** Deixa, Isadora! Eu já sei o que eu quero falar nessa peça! Eu vou falar sobre o exato instante em que o tempo foi morar no meu espelho... É isso! Toda mulher tem isso!

**ISABEL.** Eu não tenho!

**ISADORA.** Um dia chega o dia...

*Escuta-se o som do Segundo Toque.*

*Elas, subitamente, olham para fora da cena. Estão apreensivas.*

#### CENA IV – Apresentação das Personagens

**BEATRIZ.**

♪ Eu vivo de fazer renda  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Fui mulher de pescador  
Ô Senhora, ô iá, iá  
De Rosas só tenho espinho  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Nunca fui nenhuma flor  
Ô Senhora, ô iá, iá

**ISABEL.**

♪ Meu marido já morreu  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Num instante num repente  
Ô Senhora, ô iá, iá  
A história já lhe conto  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Foi um grande acidente  
Ô Senhora, ô iá, iá

**ISADORA.**

♪ Eu já tive 7 filhos  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Desses 6 mulher levou  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Dos 7 sobrou 1  
Ô Senhora, ô iá, iá  
Foi pescar ....(ANEXO I)

Essa letra, que tem como melodia o “fia, fia, minha roda”, é criação das atrizes em cima do texto e é, na cena, o momento em que elas “montam” a personagem, selecionam acessórios, mudam a postura corporal etc. E aqui já foi outro escorregamento: da cena, para o texto. Nesse trecho se operam várias co-implicações. No texto: as histórias das atrizes com a história das rendeiras, a estrutura da cena metaficcional com a cena ficcional: pois todo o primeiro ato é

armação para o segundo. Na cena: a entrada incisiva do piano que faz a trilha incidental e o acompanhamento (do diretor musical, Gustavo Correia), a entrada das luzes coloridas: na cena metaficcional, a luz era branca, de PAR 38 e 36 (luz de jardim), com cortes bruscos, sem dimerização; depois daqui ela passa a ter tons de *bluegreen* – “azuzeverde” – vermelho escuro, azul escuro e azul claro e passagens de luz em *fade*, com transições mais suaves (desenho feito por Camila Grimaldi, iluminadora do espetáculo).

Todavia, isso eu não vi quando da montagem, nem na dissertação. Certamente estava lá: mas só vi agora, quando quis refazer e remontar esse primeiro ato, tirando completamente o microcosmo dessa trupe teatral fictícia e implicando mais diretamente o espectador na construção da peça e da história que será erguida no segundo ato (o que acontecerá, oxalá, em 2021). Nessa retomada, ainda sem a participação efetiva do grupo, acabei por voltar para essa mesma cena que disparou um fluxo do texto para o palco e do palco para o texto; e, também, para o dispositivo da vazante da maré, pois mesmo com a intenção de mudar o texto, ainda conservaria a estrutura (com um começo de cenas picotadas, com embaralhamento de tempos, com a armação dos elementos que serão trabalhados no Ato II). O objetivo é trazer o espectador mais para perto, sem essas atrizes-personagens, mas com as atrizes do próprio Xama, apresentando-se pelos seus nomes, trazendo suas histórias. E isso se dá sobretudo, porque a virada principal, o clímax, se dá fora do corpo do texto. Quando Chica finalmente, depois de ter passado pelos monstros marinhos, pelas sereias, depois de ter encontrado Iemanjá, de ter sido transformada em sereia para ir no fundo do mar, “onde o mar é terra”, de ter entrado nas entranhas do tempo até encontrar as três moiras; quando ela finalmente vê o seu filho, ela apenas diz: CHICA. “Eu vi! Eu juro que vi!”.

**CHICA.** Ela não me disse nada. Absolutamente nada. Queria perguntar onde estava Ribamar, se ele tinha passado pelas suas mãos... Ela não respondeu... Mas eu soube pela expressão de seu rosto, que ela, assim como eu, também não sabia... Ai meu filho, só ele me serve. Só ele... Só ele que é ele. Com seu cheiro. Com aquele cabelo encaracolado. Com seu sorriso faceiro quando ele dizia que estava doente só para não ir para loja me ajudar... Onde está meu filho? Independente de estar morto ou não, Dona Morte, eu só quero saber onde ele está. Se ele está bem, comendo bem, dormindo bem, em boa companhia, estudando...

**BEATRIZ.** Átropo, que era a morte em pessoa, nunca viu o sofrimento humano tão de perto, nunca tinha visto uma mãe chorar. Cortava o fio e continuava. Ela sabia que se a morte parar, a vida também para. Essa era sua função. Mas aquelas lágrimas... Era primeira vez que via...

**ISABEL.** Encantada, ela colocou uma das mãos no rosto de Chica. Retirou uma lágrima de seus olhos e transformou em um fio de vida. O fio brilhante, bem fino, feito de água e sal.

**CHICA.** Eu vi! Eu juro que vi! (NASCIMENTO, 2017, p. 176-177)

É uma visão que é compartilhada. Uma virada que não entra no jogo da cena. Ribamar não aparece. É apenas essa frase. O que ela viu, é composição do espectador e dos olhares de Gisele, Renata e Rosa. Revisitando o processo, sobretudo esse deslizamento da Cena V, veio-me a ideia de trabalhar a dramaturgia em processo colaborativo com termos que remetam à carpintaria do texto, termos com os quais eu possa decompô-lo, desfazer os seus nós e suas linhas e colocar sua montagem na sala de ensaio. Por esta razão, boa parte dos termos que figuram nos títulos de cada item do CORTES evocam algum movimento: virada, cruzamento, armação, fluxo, choque, caminho etc. são termos que posso utilizar de forma mais dinâmica, termos com os quais eu possa jogar. Nessa retomada da peça, pretendo manter o texto do segundo ato e no processo colaborativo, desmontar suas amarras, suas linhas, suas curvas, suas texturas, trabalhando com elas nos ensaios. Também pretendo manter o dispositivo da vazante da maré, porém expondo-o mais, explorando o que a maré traz e traga, suas variantes misteriosas - a maré: parte de mar se querendo terra, parte de terra se querendo mar -, estabelecendo aí outro fluxo de montagem, com elementos da pescaria, da renda de bilro, depoimentos pessoais das atrizes e da rendeira; armando, assim, o I Ato de forma diferente, fechando menos o texto em torno de si mesmo a fim de abrir mais vozes. Criar articulações mais diversas entre o texto e as outras dramaturgias que o volteiam.

## 5.2 Fricção de linhas dramatúrgicas

O projeto de radiodramas foi um canto de retorno para o meu bairro, o Anjo da Guarda, na zona rural de São Luís. Minha intenção era fazer uma produção de dramaturgia voltada para meios de veiculação “simples” (assim achava). Fazer algo “compacto”, de “fácil alcance”, voltando-me para os meios de comunicação utilizados pela comunidade: os jornais e a rádio comunitária; e algo também que fosse suficientemente compacto e dinâmico para acessar os grupos de *whatsapp*, estar nas escolas, ser entregue para outras rádios, grupos de teatro: os nove radiodramas estão disponíveis no *Youtube* e os arquivos em MP3 não passam de

100 megabytes.

A Área Itaqui-Bacanga, onde fica o Anjo da Guarda, possui uma vida cultural muito intensa. Grêmios, associações culturais, associação de moradores etc. Em 2018 (o projeto já estava na fase de gravação) foi fundada a Academia de Letras, Artes, Ciências e Saberes Culturais da Área Itaqui-Bacanga (ALEART), uma iniciativa de vários líderes da comunidade para reconhecer a produção local e promover ações culturais e agregar artistas de diversas áreas, lideranças, grupos de danças populares, radialistas, jornalistas, MC's, poetas, esportistas, intelectuais. Eu tive a honra de receber o convite para ocupar a cadeira de número 27. Meu pai, Luís Augusto da Silva Nascimento, é um líder comunitário da Área, comerciante e radialista, também integrante da ALEART. Foi ele um dos fundadores da Rádio Bacanga FM, estando até hoje à frente desse projeto de vida que tem mais de vinte anos, que surge com o movimento comunitário do bairro nos anos 70 e 80<sup>55</sup>. A Área Itaqui-Bacanga é uma região extremamente rica. Aqui estão instalados a AMBEV, a ALUMAR, a VALE. Somos praticamente um terço da população de São Luís e, mesmo assim, não há representatividade política na câmara dos deputados e vereadores (atualmente apenas um, o que nem de longe corresponde a uma população de quase 300mil habitantes e com 40% do PIB da cidade). Quem me fala isso é meu pai<sup>56</sup>. Foi nesse ambiente que cresci, presenciando essas lutas, pleitos,

---

<sup>55</sup> No livro *Vozes do Anjo: Do Alto-Falante à BACANGA FM* (ARAÚJO: 49):

“À proporção que a comunidade crescia e as demandas aumentavam, sentia-se a necessidade de criar um aparato de comunicação que pudesse facilitar o fluxo informativo. Assim, no ano de 1988, nascia a Rádio Popular do Anjo da Guarda, no sistema de alto-falante, instalado na torre da igreja Nossa Senhora da Penha. A criação da Rádio Popular foi deflagrada a partir de um convite dos padres combonianos para que alguns integrantes da comunidade passassem a coordenar e administrar aquela iniciativa. O Brasil vivia a euforia da redemocratização após o longo período da Ditadura Militar (1964-1984). A Assembleia Nacional Constituinte debatia a nova Carta Magna do país. O fim da censura e a retomada do Estado Democrático de Direito pulsavam em todo o território nacional. Esse contexto revitalizou a musculatura dos movimentos sociais. No Anjo da Guarda, o foco na luta pela melhoria do transporte coletivo e o combate ao monopólio da empresa Taguatur uniam os moradores e a mobilização do bairro passou a ser uma referência em São Luís já em 1984. “Então, naquele momento [...] a rádio veio a somar. Ela era uma caixa de ressonância naquela época para a comunidade” (NASCIMENTO, 2016)” – o “NASCIMENTO” em questão, é o meu pai – Luís Augusto da Silva Nascimento.

<sup>56</sup> Nas palavras de Luís Augusto:

“Quanto ao vereador a AIB [Área Itaqui Bacanga] tem um [um vereador] n Câmara.  
Temos uma média de 300mil habitantes.  
Temos uma mult Nacional q é a Vale.  
um dos mais importantes Portos do mundo o Porto do Itaqui.  
Temos a Votorantim, Petrobras, Eneva.  
Praias da Guia, do Bonfim, Porto da Vovó, lagoa do Sá Viana.

essa tentativa da comunidade de criar seus próprios meios para falar de si, para não ser sempre taxada como uma zona perigosa, como pintam os jornais. Há, sim, muito tráfico, muito crime. Há, sim, muita cultura, muitos patrimônios. E o projeto dos radiodramas, enviado ao Rumos Itaú Cultural, partia de uma memória que guardo da infância, quando a polícia veio prender meu pai. Na época, a rádio era ilegal. No livro *Vozes do Anjo: Do alto-falante à Bacanga FM*, organizado por Araújo (2020, p. 45), eu tenho mais ou menos o panorama desse contexto:

Montada a rádio, mas sem amparo legal para funcionamento, começou um dos períodos mais emblemáticos da história da Bacanga FM. O aparelho coercitivo do Estado (Polícia Militar e Polícia Federal) e a fiscalização da Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL) desencadearam intensa repressão na emissora. Quando encontravam a porta aberta, os agentes públicos lacravam ou confiscavam os equipamentos, mas em várias tentativas encontraram resistência da direção da rádio, das lideranças do bairro e dos moradores sem vínculos com entidades representativas, apenas ouvintes e admiradores da Bacanga FM. Eles eram avisados da presença de policiais ou da ANATEL até mesmo pelos locutores, ao vivo, durante a programação. Nesses momentos, convocavam-se reuniões com os movimentos organizados do bairro, lideranças comunitárias, artistas e religiosos que se mobilizavam para enfrentar a repressão e tentar impedir o fechamento da emissora. Havia também a alternativa de mudança de local até a fixação atual, na Avenida Moçambique, nos altos de um prédio comercial, desde 2004.

Nesse dia, em que a polícia veio “bater na porta de casa”, vi, como que encavaladas, duas imagens: aquela que é pintada pelos jornais de fora, que ressaltam a criminalidade, que extirpam todo o contexto do bairro e o resume a um inventário de boletins de ocorrência; e esta outra, que se formava durante minha criação, das frentes e ações dessas lideranças, da qual só fui ter a dimensão da amplitude depois de meus trinta anos de idade, longe de casa, em Campinas. Exponho aqui a argumentação do projeto.

### 5.2.1 Dramaturgias para o rádio e notícias de jornal

*Eu e meu irmão, Ítalo. Eu tinha 12 anos e ele, 13. Estávamos na casa de*

---

e a UFMA.

Contribuímos com mais de 40% do PIB de São Luís.

No entanto n temos uma boa Infraestrutura, péssima mobilidade Urbana, nenhuma creche,

Não temos esgoto e água potável vem nas torneiras em dias alternados”. (NASCIMENTO L. A. S de: Mensagem de *whatsapp*, em 27 de janeiro de 2020).

*um vizinho, jogando bola. Ouvimos um burburinho na rua e saímos para ver. Havia um carro de polícia estacionado na porta da minha casa. Eu, curioso, me aproximei. De repente alguém me segura pelo ombro e diz: “estão atrás de seu pai”. Nessa época a rádio comunitária era ilegal. O que chamávamos de rádio comunitária, chamavam, os “homi”, de rádio pirata. Iriam lacrar o transmissor e enquadrar os responsáveis. Porém nenhum dos moradores disse onde estava meu pai. Percebendo o conluio da população, um policial veio na direção minha e do Ítalo, perguntando:*

- Cadê o pai de vocês?*
- Não sei, eu disse...*
- Que horas ele volta?*
- Não sei, disse o Ítalo.*

*E os policiais entram nas viaturas sob o estrondo das portas fechando. A viatura canta os pneus em brado e sai em disparada...*

*Aqui está uma imagem que nunca me saiu da cabeça e que condensa, paradoxalmente, a minha infância e adolescência no Anjo da Guarda. De um lado, a luta dos líderes comunitários e a construção da Rádio; de outro, o ladro imperioso da polícia nas ruas e a imagem da violência do bairro estampada nos jornais e alardeada na televisão.*

*Da linha de tensão dessa memória vem o élan para trabalhar com o texto teatral dentro de um campo expandido, no qual as mídias comunitárias possuam um papel fundamental e um amplo alcance. Nesse projeto, me volto para radiofonia (radiodrama) e jornal comunitário. A Rádio Bacanga possui uma média de 50 mil ouvintes, além dos acessos do site e da fanpage. Os pontos comerciais, os centros comunitários, as associações de moradores, paróquias são pontos estratégicos para distribuição do jornal dramático, que é onde são distribuídos os informes, os recados, os folders etc. Ao explorar tais mídias, entro no terreno da casa, do corpo a corpo das ruas, das feiras, das praças, fazendo um contato direto com o leitor/ouvinte/espectador.*

*As peças são do livro “Fôlego Curto” com lançamento previsto para dezembro de 2017. Como o nome anuncia, são peças de curta duração com temática variada, reunindo produções de 2012 a 2015. A difusão de tais peças em um suporte de mídia diferenciado e, ao mesmo tempo, familiar (pois jornais*

*pequenos e a programação da rádio fazem parte do cotidiano de tais comunidades) abrirá um campo amplo para fruição de peças de teatro, para produção de dramaturgias novas e democratização do acesso a bens culturais.*

*O projeto se organiza como uma onda de rádio: partindo do livro, produziremos três jornais (cada um com três peças), adaptando o projeto gráfico do livro. Ampliando o campo de ação, as peças serão veiculadas na programação da rádio. Em seguida, as peças radiofônicas serão distribuídas para outras rádios comunitárias vinculadas à Abraco (Associação Brasileira de Rádios Comunitárias – carta de anuência em Anexo). Por fim, abrangendo a grande rede, as peças serão disponibilizadas na Internet, no site da Bacanga FM.*

*Volto, pois, à imagem da abertura: a viatura na porta de minha casa. De um lado a tentativa de criar um meio para se fazer ouvir a voz da comunidade, de outro, nossa casa visitada pelo universo das páginas policiais. Volto a essa imagem porque ela abre uma fissura na minha noção de mundo. Nessa tensão, entre o público e o privado, entre a casa e a rua, se instala uma errância constante que se dá num vai-e-vem de fronteiras: doméstico e público; cotidiano e jornal; ondas de rádio e barulho de sirenes; teatro e mídias alternativas; drama da vida e drama na vida.*

#### 5.2.1.1 O problema do meio

O projeto tinha, tem, esse intento de trabalhar a fricção de mídias e dialogar com os locutores, as lideranças e com a Rádio Comunitária. Fizemos três materiais: nove peças radiofônicas; um jornal com ilustrações; e nove vídeos – que são os “trailers” das peças radiofônicas. As peças foram veiculadas no programa “Cantinho do Rei” – no ar de segunda a sexta, às 19h – com apresentação de Roberto Nilton<sup>57</sup> e com operação de Naldo Mattos. Os radiodramas iam ao ar toda quarta (durante nove semanas), com reprises às sextas.

Infelizmente não consigo elencar aqui todos os materiais da pesquisa

---

<sup>57</sup> Roberto Nilton é dos primeiros locutores da Rádio Bacanga, atuando ali há uns 15 anos. Ele é deficiente visual, com quase 100% da visão comprometida. Em seu programa do meio-dia, ele dá (tudo isso de memória): os resultados dos jogos da série B e C do campeonato brasileiro, os resultados da loteria, as principais notícias dos jornais, seleciona as músicas em seus pen-drives (ele tem um “molho” de pen-drives presos em três ou quatro chaveiros). Além disso ele é presidente e comentarista de futebol amador no bairro da Vila Nova.



sobre radiodrama: não numa linha lógica, pois as referências foram de múltiplos lugares, do cinema, da própria vivência da rádio comunitária e no Anjo da Guarda, das produções da BBC que eu encontrava na internet, algumas radionovelas da “década do rádio” 70 e 80. Nos “*hoerspiel*” (em alemão, “peças de ouvir”) da Alemanha, que foram indicação de Isabel Thaler, uma colega do doutorado que é alemã e me sugeriu “jogar no google” essa palavra e de lá saíram até adaptações de filmes de animação em versão radiofônica – o que me interessou bastante, por ser de uma língua que não acesso de forma alguma (sem legendas, sem tradução) e o exercício consistia em ficar apenas ouvindo várias peças e observando a dramaturgia do som.

Houve, porém, um livro que foi decisivo para o processo de adaptação do livro Fôlego Curto (as nove peças curtas que serviram de ponto de partida para a criação dos radiodramas). É o *Introdução à Peça Radiofônica*, de George Bernard Sperber (1980). São estas as citações sob as quais baseei a direção e a dramaturgia do projeto. O principal ponto é o fato de, no rádio, as palavras e os sons jogarem com referentes visuais “simples”, que podem ser construídos mais facilmente pelo ouvinte. Criar, por exemplo, uma ação externa, como dois personagens falando sobre um passado distante, se referindo a coisas que não estão no espaço, joga a montagem do ouvinte para muito longe, pois ele precisa, além de construir a cena em que os personagens estão, construir também as imagens que estão sendo evocadas pelos personagens.

A palavra e o ruído, só podem fazer surgir uma imagem do acontecimento real através da ilusão que produzem em nós”. Pelo contrário, *não* podem *reproduzir* uma ação externa visível. Os limites do rádio estão, portanto, exatamente entre **a ilusão surgida da força imaginativa e a forma material de expressão**. Podemos dizer com razão que o rádio *desmaterializa*. A partir desta noção surge a solução de vários problemas da peça radiofônica: **como o significado das palavras é tirado do real e este tem como condição prévia a visualização pelo olho, a palavra – assim como o ruído** – só podem evocar a *representação da realidade* se esta for bem conhecida pelo ouvinte por tê-la visto.

Nosso ouvido não está acostumado a acompanhar durante muito tempo apenas a palavra sem o apoio concomitante do olho, da impressão visual. Estamos acostumados a que nossa atenção fique sendo despertada pelo menos pela expressão facial do falante, ou pelos seus gestos. A falta destes exige do ouvinte uma concentração redobrada. Se, para além disto, a peça radiofônica a imaginar uma combinação de circunstâncias externas diferenciadas, ficará logo cansado pelo esforço dispendido para tanto” (SPERBER, 1980, p. 117-118)

É preciso então jogar ou com imagens já mais ou menos “desenhadas” – como o assaltante, o porteiro, o vendedor, lugares como restaurantes, salas de TV, que já trazem consigo alguns discursos, algumas situações, alguns lugares etc., como se fossem imagens pré-moldadas em função de seus referentes comuns.

Também aqui entra a “sensação espacial”, que não é necessariamente a construção sonora realística de todo ambiente. A transição de uma cena para outra pode ser marcada apenas por efeito de microfone (mais seco ou com mais eco ou mais distante) ou com ruídos que seguram o pano de fundo, como se produzissem um cenário sonoro: um chiado, um barulho de conversas soltas, um tic-tac de relógio. A sensação do espaço é mais importante do que a reprodução de todos os elementos sonoros do mesmo. Se é abafado, se é amplo, se é estreito, se é carregado, se é cheio, se é tranquilo. A partir da sensação que se evoca as imagens sonoras, se haverá barulho de xícaras, de passos, de conversas etc.

Muito melhor do que sobrecarregar em demasia o ouvinte com imagens cambiantes é produzir nele uma *sensação espacial*. [...] pode-se produzir a sensação de um espaço mais amplo ou mais estreito. Desta forma é possível obter a ilusão de mudança de local, mediante a mudança de condições acústicas. Há também tipos, como o prisioneiro, o assaltante, o porteiro, a mãe acamada, que carregam consigo uma imagem espacial, na medida em que as suas falas girarem em torno de pensamentos resultantes dessa impressão”

“No caso da peça radiofônica, porém, não é possível acompanhar com o ouvido a ação grosseiramente realista, prestando atenção com o mesmo órgão, simultaneamente, para a estrutura interna e o desenvolvimento interno da peça. Autor de peça radiofônica não pode, portanto, ao estabelecer a sua ação externa, ir para além do simples e primitivo, isto é, para além daquilo que é *facilmente compreensível para qualquer um*”. (SPERBER, 1980, p. 118).

Por fim, a outra referência está em como se dá a escuta, ou seja, qual a relação que o rádio estabelece com o ouvinte:

Certamente o rádio expande, exteriormente, em amplidão, satisfaz a necessidade de massa e se dirige, visto exteriormente, à massa, mas os seus efeitos são, em sua essência mais profunda, individuais. *O rádio leva para a vivência isolada*, não para a coletiva, de forma semelhante ao livro e ao jornal. Embora ele possa contribuir para uma experiência coletiva (entendida aqui como diferente da vivência) [...] mesmo neste caso o efeito é uma vivência individual. (SPERBER, 1980, p. 122).

Apesar de ter uma grande possibilidade de difusão, a “plateia” de uma peça radiofônica é de UMA pessoa, tu fazes a peça para um par de ouvidos, e isso

de certa forma dá um limite à dramaturgia, pois eu preciso achar em cada cena um “ponto de escuta” e “ficar nele”. Se, por exemplo, estou com a cena instalada em um bar, o microfone não pode sair do balcão (para pegar a conversa com o atendente) e ir para a porta (para pegar a entrada de um cliente). Se eu arrastar o microfone, automaticamente será gerada uma outra sensação de espaço. Se for, por exemplo, “arrastar” esse microfone, eu precisaria estabelecer o “ponto de escuta” em um personagem que se move de um lugar para outro, acompanhando o seu deslocamento ou o fio da narrativa que ele conduz ou assumir no corpo da peça a confusão gerada por esse deslocamento...

Tudo isso que falo com uma determinada segurança, me veio, sobretudo, da vivência com Ivan Garro<sup>58</sup>, o sonoplasta e o diretor musical do projeto. Ivan produz muito conteúdo sonoro, além do rádio, está em filmes, em instalações, em peças de teatro e foi uma peça fundamental, um grande interlocutor, para pensar dramaturgia das peças. Fazia as adaptações e mandava imediatamente para ele. Era ele que me dizia, Igor, isso aqui não é possível, isso aqui fica melhor, isso aqui vai gerar confusão no ouvido de quem ouve. De certa forma, olhando em retrospecto, os seus retornos e os apontamentos de Sperber nos quais eu me baseava, se encaixam.

Dessa forma, o processo de adaptação consistia em criar, no corpo do texto, um “problema sonoro” quer seja jogando com elementos com um referente visual “simples” que emana sons facilmente reconhecíveis (galinha, ônibus, chuva, escavadeira, o tique taque do relógio, praia etc.), que poderiam gerar uma “sensação de espaço”; quer seja utilizando a imagem do vetor do discurso: a transmissão de rádio em *mono*, as entonações da novela mexicana, o tom monocórdico e solene dos jornais locais de meio-dia; quer seja na própria trilha, algumas compostas com a textura sonora dos objetos (percussão de arrasto de mesa e cadeiras, músicas de novela mexicana, a vinheta de abertura de jornal, pingos d’água, tique taque de relógio); quer seja gerando um problema de escuta na própria trama: personagens que não se escutam; que estão querendo ouvir alguma coisa ou que falam sobre um barulho ouvido.

Desmonto aqui três radiodramas para melhor discorrer sobre isso.

---

<sup>58</sup> Com experiência de mais de 20 anos atuando no audiovisual, teatro, rádio, tv, música e cinema, Ivan Garro é radialista, sonoplasta, multi-instrumentista, pai de família e proprietário da produtora e estúdio Olaria, onde realiza projetos artísticos, culturais e publicitários.

### 5.2.1.2 “Fora do ar”

Eis a chamada:

Figura 7: Banner de “Fora do Ar”



FONTE: Arte Gráfica do Projeto Fôlego Curto – Drama para ouvir

O que situa o ouvinte é a televisão e o tipo de transmissão, que é uma novela mexicana. Isso o põe em uma sala. Chica é uma rendeira de bilro. Sua casa está situada numa praia. Ivan não conseguiu seguir a pista do texto (que indicava ondas do mar como ambientação). Isso provocava uma confusão, pois o barulho das ondas do mar poderia se confundir com os chiados da TV. Todavia, ele se focou nos passos da personagem na casa de madeira. Era o que dava corpo imagético para a cena. Mas o “problema sonoro” se pauta num problema de escuta entre os personagens. Eles possuem o mesmo “drama”. Maria del Mar, perdera um filho, que morreu num acidente de barco. Todavia, nas reviravoltas típicas desse gênero novelesco, esse menino volta, homem feito. No acidente ele perdera a memória e vagou durante anos e anos numa praia deserta. Maria del Mar o enterrou: houve um

velório, um enterro. Ela tinha sua morte por dada. Todavia, tudo isso era uma “armação” da sua arquirrival, Suzana Bragança, que armou o acidente, o enterro etc. O menino foi achado por um tio, durante a pescaria, que só o reconheceu em função da medalhinha de Nossa Senhora de Fátima, que mãe e filho portavam. Chica também perdera um filho. Também em um acidente de barco, porém não houve nenhuma reviravolta. Foi ela mesma que achou o corpo do seu garoto, Ribamar. E isso me veio de um fato, ocorrido no Anjo da Guarda, com um colega que jogava bola com a gente. Quem me contou essa história foi minha mãe, dando-nos a notícia. Ele se afogou no Rio Una, na cidade de Morros-MA, um rio cheio de curvas, traiçoeiro, onde é preciso mergulhar nos locais certos, pois sua correnteza e profundidade podem variar rapidamente em função de sua topografia incerta, criando os ditos “redemoinhos” que puxam a pessoa para o fundo do rio. O que me tocou, é que se passaram um ou dois dias sem acharem o corpo. A mãe, estava em São Luís, aguardando notícias. O rapaz sabia nadar muito bem, conhecia o rio e ainda havia a possibilidade de ele estar na casa de alguém. Mas ela, num tino de intuição, foi para o interior, foi atrás do seu filho. Saiu dizendo ter certeza de onde ele estava. Chegando lá, ela pegou um barco, conduzido pelos pescadores. Andou um bom trecho do rio. Ela não sabia a direção. O barqueiro perguntava “para onde”, ela só dizia “segue”. E, num canto escondido, entre pedras e arbustos ela apontou: ele está ali. E lá ele estava. (Essa mesma imagem é também a provocação de *As Três Fiandeiras*). Em *Fora do Ar*, essas duas linhas de enredo – o drama de Chica e o melodrama de Maria del Mar, se co-implicam. Mas a implicação não estava na identificação de uma personagem com a outra. Os pontos de virada estavam nos momentos em que Maria del Mar não conseguia a audiência de Chica. Toda vez que Chica ameaçava desligar a TV, Maria del Mar apelava, ou chorando, ou se lamuriando, em suma, chamando a atenção para o seu drama.

SOM: SAI TRILHA MELODRAMÁTICA TRISTE

CHICA

Ei... Essa outra...

PROTAGONISTA DA NOVELA

O que foi?!

CHICA

Olha, sinto te dizer, mas o normal é esse lado daqui, não o daí, viu?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ah, e isso é a normalidade... O que fiz para merecer? Deus, misericórdia!

CHICA

Bem, acho que vou desfazer o seguinte: vou mudar rapidinho de canal e volto pra ver se alguma coisa desmudou...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Não, não faça isso! Não faça isso! Simplesmente, não o faça! Não me deixe só nesse momento tão... tão... (CHORA)

CHICA

Tudo bem! Tudo bem! (PAUSA) Nossa...

PROTAGONISTA DA NOVELA (FUNGANDO O NARIZ)

Desculpe...

CHICA

Não, nada não. Se preocupe não... É que eu te acho tão bonita... até chorando...

PROTAGONISTA DA NOVELA (ASSOANDO O NARIZ)

Eu sei...

Outra virada:

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.)

Não tenho tempo! Preciso pensar! Preciso pensar! Não posso ficar aqui! Não poderei! Não posso! Eu tenho uma vida! Uma vida!

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.)

Maria Del Mar... Apesar de ter uma vida sofrida, nunca digo não para beleza!

CHICA

Ah tá... Pra você é fácil, né. Tem essas "luz" aí... Um monte de gente trabalhando, te penteando, te afunilando, te coisando, a câmera pegando só o lado bonito da fuça, aí tem produção, efeito...

(PAUSA LONGA)

CHICA (CONT.)

Oi... Tá me ouvindo? (BATE NA TELA DA TV) Ei!

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ai, ai, *pérdoname*! Estava exatamente no meio de uma pausa dramática! (ANEXO II)

A cada vez que o conflito exigia uma resposta de Maria del Mar, um olhar dela para Chica, a cena virava, pois Maria del Mar só se interessa por sua própria história. Mas o contraste maior da peça está no “desnível de drama”, é um choque entre “economias sonoras” de cada personagem: a textura sonora que envolve Chica são os sons ambientes, o tic-tac do relógio, o mar, a voz mais perto em registro natural, com os traços da idade (Maria Ethel<sup>59</sup>, que a interpreta, tem 80

<sup>59</sup> Maria Etelvina de Oliveira Santos, atriz, contadora de histórias do Grupo XAMA TEATRO.



anos). Do lado de Maria del Mar, tem todo um arsenal de trilhas incidentais, músicas de aberturas, jingles, a voz “limpa” (Renata Figueiredo, que interpreta Maria del Mar, trabalha bastante com dublagem e locução e tem um leve sotaque carioca – que está presente em boa parte dessas dublagens). Esse para mim, é que é o motor, que é o que contrasta essas duas personagens. De um lado, o drama comum – sem o tratamento das imagens oferecidas pela mídia). Do outro, o melodrama da novela e toda a aparelhagem que o move. O Clímax se dá justamente no momento em que Maria del Mar, sem conseguir mais manter a atenção de Chica, finalmente a interpela:

(PAUSA)

PROTAGONISTA DA NOVELA  
E agora?

CHICA  
É desligar a TV, não é?

SOM: TRILHA DE DRAMA

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Não! Não! Não faça isso comigo!

CHICA  
Não tem mais por quê: eu não tenho mais o que fazer com você, você não tem mais o que fazer comigo, o que se faz então?

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Não, não faz isso comigo! Não me desliga! Isso é pior que a morte! Diga, diga, eh...

CHICA  
Chica!

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Chica! Me conte sobre o seu... Ribamar, é isso? Como você sabe que ele não vem mais? Ele pode estar por aí, sem memória e...

SOM: SAI TRILHA DE DRAMA

CHICA  
Eu encontrei... (ANEXO II).

Quando Chica narra o que aconteceu, quando ela evoca sua memória (o caminho até encontrar o filho) há uma inversão dessa economia sonora: sua voz é acompanhada pelo som do vento e barulho do mar que vão crescendo na medida

em que ela se aproxima<sup>60</sup>.

CHICA

Já fazia três dias que Ribamar tinha sumido. Eu estava aqui na sala, contando rosários pra Nossa Senhora. Daí, senti um vento entrar na casa. Era um vento leve, pesado feito uma lâmina. Um arrepio me atravessou o meio da espinha, sabe? Um aperto no peito... Um nó desaguado na garganta... E eu sabia, sem saber, que algo, alguma coisa tinha desacontecido...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Desculpe... Eu...

SOM: FADE IN: VENTO SOPRANDO

CHICA

E tinha um fio de vento suspenso no ar, balouçando. Segui... Passei pela rua, pela feira, pelo cais...

SOM: FADE IN: ONDAS QUEBRANDO

CHICA (CONT.)

Segui, segui, na areia, nas pedras, até que esse vento se calou no outro lado da praia. E lá ele estava, meu menino, e lá eu me fui...

PAUSA

SOM: FADE OUT VENTO SOPRANDO E ONDAS QUEBRANDO

SOM: VOLTA SOM AMBIENTE DA CASA DE CHICA: TIC-TAC / MAR AO FUNDO

CHICA (CONT.)

Desculpe, eu... Sabe como é que é... O mar dá, o mar leva... Você... Você está aí? (BATE LEVEMENTE NA TV) Oi, eu não queria... Essa é outra pausa dramática? (BATE MAIS UMA VEZ)

SOM: TV FORA DO AR

CHICA

Agora ela se foi de vez... (ANEXO II)

E essa é a imagem final: a TV sai do ar. Chica se senta na cadeira. E a TV volta, novamente, com o seguimento da cena em que Maria del Mar encontra o filho.

### 5.2.1.3 “Carne moída”

<sup>60</sup> O que já é uma solução de Ivan Garro, também. Na primeira versão, ela saía de casa, passava pela feira, pisava na areia, se aproximava das ondas. Era muita imagem para se processar. Então, como trilha, ficou só esse movimento, do vento forte, que vai se misturando às ondas do mar, que vão subindo de volume. A voz de Chica, também, sofre uma mudança: o ruído é cortado e ela vem para o primeiro plano, com um pequeno eco para dar a sensação de vácuo.



Figura 8: Banner de “Carne-Moída”



FONTE: Arte Gráfica do Projeto Fôlego Curto – Drama para ouvir

Esse episódio aconteceu em outro bairro periférico de São Luís, se eu não me engano, na Liberdade. Um homem espancou outro homem com um pedaço de pau até a morte. Escutei tudo isso observando duas mulheres na parada de ônibus. Os vídeos do espancamento vieram parar no *whatsapp*. Elas mostravam os episódios uma para outra e comentavam. O linchamento é uma imagem que me perturba. Ele foi um dos temas de *Atenas: Mutucas, Boi e Body*, que escrevi em parceria com Lauande Aires<sup>61</sup> (que fez a direção de elenco desse projeto) e esse texto surge durante esse processo, em 2013. O caminho seguido na adaptação é o da notícia, o percurso da notícia violenta: do jornal sensacionalista da manhã (o “Bandeira 2”, que era basicamente o resumo do que aconteceu nas delegacias e dos crimes do dia anterior) para o jornal local do meio-dia (em São Luís é o JMTV

<sup>61</sup> Ator, dramaturgo, diretor e compositor. Graduado em teatro Licenciatura e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMA, onde desenvolve a pesquisa “O ator brincante nos passos do boi”. Seus principais espetáculos “O Miolo da Estória” (2010), “A Carroça é Nossa” (2013) e “Atenas: mutucas, boi e Body” (2017) participaram de grandes projetos nacionais de circulação por todo o país, destacando-se por terem sido elaborados a partir dos elementos narrativos, visuais, sonoros e corporais presentes no bumba meu boi do Maranhão.

segunda edição) e termina num programa de auditório, passando sempre pelos vídeos de celulares. Os personagens (todos ficcionais) são Firmino<sup>62</sup> (autor do crime e açougueiro, conhecido pelos populares como Firmino da Carne, personagem), Natanael (ajudante de Pedreiro, amante da esposa de Firmino, ele que é espancado), os populares (as pessoas que estão na feira e gravam tudo), e Edilene (um personagem que se manifesta apenas pelos discursos dos outros, ela é a mulher de Firmino, que foi mantida presa dentro do freezer por Firmino enquanto este foi atrás de Natanael). O enredo – que já distorce a história que ouvi – se ergue sobre um suposto caso de adultério. Firmino descobre que a mulher o traiu. Tranca-a no freezer. E segue para o encontro com Natanael (o amante) e o mata a pauladas diante da população que filma tudo. Aqui há três linhas de espaço que se cruzam:

- 1) A linha dos noticiários, por onde a notícia percorre. Cada noticiário possui uma maneira de o apresentador se direcionar a seu público bem como vinhetas, efeitos, pausas, maneiras de apresentar a matéria etc. e é isso que situa o ouvinte. Aqui está a notícia pelo viés do “Jornal Sensacionalista”:

CENA 3: INT. ESTÚDIO JORNAL SENSACIONALISTA

SOM: \_\_\_\_\_ VINHETA DE JORNAL

SOM: TRILHA INCIDENTAL “NOTÍCIA DE IMPACTO”

ÂNCORA 1

Açougueiro da Vila Machado faz carne moída de gente na rua! Eh isso aí, amigo telespectador. Um açougueiro, marido ciumento...

SOM: \_\_\_\_\_ MUGIDO DE BOI

ÂNCORA 1 (CONT.)

Pegou o outro e tacou-lhe o cacete! (PARA O EDITOR) Mostra, Rodolfo! Põe na tela! Desce o *play*!

SOM: \_\_\_\_\_ VÍDEO AMADOR COM GRITARIA E MUITO RUÍDO

ÂNCORA 1 (CONT.)

Volta pra mim! Isso!

SOM: \_\_\_\_\_ SAI VÍDEO AMADOR COM GRITARIA E MUITO RUÍDO

ÂNCORA 1 (CONT.)

Uma cena, no mínimo, lamentável. Um drama daqueles, senhoras e senhores. Homicídio e cárcere privado. É mole?! Não saia daí não que

---

<sup>62</sup> Firmino é interpretado por Nuno Lilah Lisboa, Natanael; por Victor Silper. No coro estão: Dênia Correia, José Oliveira, Joas Coelho, Jairiane Muniz, Samira França, Xico Cruz. O âncora do Jornal Sensacionalista é o próprio Nuno; do Jornal de Meio-Dia, é a Tássia Dur; e do programa de auditório é o Cláudio Marconcine.

dentro de instantes mostraremos mais. Mas antes, tenho um recadinho pra você. Já amanheceu o dia e você está cansado? Hum... Isso pode ser falta de vitaminas, viu? (PARA O CAMERAMAN) Pedrão, fecha aqui, fecha aqui na minha mão. (PARA O TELESPECTADOR) Isso aqui que estou segurando, é o Complexo Beta 12. Uma maravilha de suplemento pra você que tem a vida corrida...

- 2) A linha do linchamento que é filmado e comentado pelos populares. Primeiramente há uma sede pela violência. Firmino espanca Natanael alegando que ele é um ladrão (que ele o roubou). Os populares acabam por formar uma espécie de coro, cuja polifonia de vozes, dão várias imagens do fato ocorrido.

FIRMINO

Táí o celular!

NATANAEL

Não é meu! Não é meu!

FIRMINO

É... É teu sim... Tudo aí é teu, né? Pensa que eu sou otário, ô filho da puta?!

VOZES ESPALHADAS

Filho da puta!

Calma!

NATANAEL

Seu Firmino... Vamos... Vamos resolver isso...

FIRMINO

Está resolvido! Tu vai morrer!

VOZES ESPALHADAS

Ih, esse vai morrer.

Vai morrer!

Já era!

Vai morrer!

O espancamento vai ganhando uma dimensão muito forte, muito violenta, até o ponto de os populares já pedirem que ele pare e que a polícia seja chamada, porém, todo tempo, a preocupação é de filmar.

SOM: PANCADAS DE PORRETE

VOZES ESPALHADAS (EM SEGUNDO PLANO)

COCHICHOS

*Eita mundo doido, né, compadre, esse dos dias atuais  
Dois homens se matando, Jesus amado!  
E tudo isso por nada, nada...  
Se continuar assim vai...  
Ele vai matar...  
Ô, faz alguma coisa!  
Vai matar, vai matar!  
Corre! Telefona! Chama alguém, chama!  
Grava! Vai grava!  
Tô gravando!*

SOM: PORRETADAS E GRITOS DE NATANAEL

VOZES ESPALHADAS  
*Alguém vai ver que estamos filmando, alguém.  
E amanhã vai tá no jornal!  
Mas será que é um ladrão mesmo? Pobre rapaz...  
Eu não sei.  
Mas não boto a mão no fogo por ninguém  
Tá na cara!*

- 3) A linha do diálogo entre Natanael e Firmino. Ela acontece somente diante dos ouvidos do espectador. É uma conversa apenas entre eles. Em outro plano. Ivan, como solução, colocou o ambiente seco (sem som, sem reverberação) com uma trilha de um relógio tiquetaqueando e uma trilha incidental. Essa textura sonora cria um outro espaço: uma espécie de vácuo, no qual o íntimo da situação é exposto. Diante da sede pela violência, Natanael só encontra escuta com o próprio algoz – que é quem, querendo ou não, está mais perto. A população, que poderia ajudá-lo, já fez o seu julgamento. Então ele apela pela piedade e consciência de seu próprio assassino. Mas este segue lhe batendo. E lhe bate mesmo depois de morto.

CENA 9: INT. PLANO METAFÍSICO

SOM: SILÊNCIO  
(RESPIRAÇÃO OFEGANTE DE FIRMINO)

NATANAEL  
Por que continuas mesmo se... Veja, eu já estou morto! Não adianta, já não sinto nada...

FIRMINO  
Não é contigo... Não é com tu que tenho contas para acertar... É com teu corpo. É com ele que tenho contas ...

NATANAEL  
Fui eu!

FIRMINO  
Não! Foi ele!

NATANAEL  
Eu que tinha a vontade!

FIRMINO  
Foi ele!

NATANAEL  
Quem? Quem?

FIRMINO  
Esse outro que amassava as carnes dela... Esse outro que está aqui, sendo amassado a porretadas! Tu! Tu não importas! Sequer sei quem é, o que faz ... Só te conheço de vista!

NATANAEL  
Sou ajudante de ...

FIRMINO  
Esquece. Já passou da hora de alguém ser gente aqui. (FIRMINO JOGA O PORRETE NO CHÃO). Agora é o fim. (ANEXO III).

Nesse radiodrama há o cruzamento dessas três linhas. O motor que põe em movimento a história é justamente a produção de imagens sobre o fato. Tanto de Firmino “homem de bem, comerciante”; Natanael, “ajudante de pedreiro, suposto ladrão” – “tipos”: o homem de bem, dono de comércio, casado, pai de família; o homem sem emprego que vive de bico; a figura dos populares (sem interferir diretamente na cena, mas especulando sobre a imagem dos dois personagens principais); e os jornais: “formalizando” a história para o seu público ouvinte. O desgaste dessas imagens, vai desembocar nesse “plano metafísico”, onde falam apenas Natanael e Firmino, onde a “verdade acontece”, ali, no vazio, no íntimo da situação, movida não pela razão, mas pelo impulso, o desejo de ver a carne ao avesso, que é abocanhado pelas câmeras: e quem produz essa imagem é o ouvinte, é só ele que ouve essa conversa.

#### 5.2.1.4 “Você não me conhece”

Figura 9: Banner de “Você não me conhece”





FONTE: Arte Gráfica do Projeto Fôlego Curto – Drama para ouvir

Parto de um incidente, ocorrido logo após o réveillon, em 2014, dia 03 de janeiro, na época em que as facções estavam incendiando ônibus, reagindo às medidas de controle do governo sobre o presídio de Pedrinhas, cujas rebeliões ficaram conhecidas nacionalmente pelo seu teor de violência. Nesse dia um ônibus fora incendiado com passageiros dentro. Um passageiro, Márcio Ronny da Cruz, escapou das chamas, mas retornou ao ônibus para salvar duas crianças: um bebê e uma menina de seis anos, que veio a falecer. Esse feito deixou 74% de seu corpo queimado. Ele foi noticiado como herói. Houve várias reportagens que duraram por dez ou vinte dias. E aqui está a imagem que dispara a dramaturgia: uma foto, em que está Márcio, sentado, completamente enfaixado, de seu corpo, apenas os olhos apareciam – como se fosse um “herói mascarado”, porém um herói anônimo, literalmente sem rosto, olhando diretamente para a câmera – um olhar longe, olhando para além da foto, olhando por detrás de todos os curativos que escondiam sua face...

O personagem de *Você não me conhece* chama-se “Quelô” (uma abreviação de “queloide”). O caminho proposto começa no ônibus – é véspera de réveillon e Quelô fora no centro comercial comprar uma camisa branca. O incidente

acontece, o ônibus pega fogo. Ele sai do ônibus. Volta. Salva uma criança e acorda no hospital cercado de enfermeiros, câmeras e repórteres. Esse personagem se apresenta ao ouvinte dividido de diversas formas: ele foi comprar a roupa branca, mas não faz questão da festa, porém gosta dos fogos. Trabalha no galinheiro, está sempre de branco, detesta branco, mas compra a camisa branca para não sair do padrão; conhece o rapaz que está com o galão de gasolina, o viu pequeno, mas não fala nada; empurra todo mundo para sair do ônibus em chamas, mas tem o impulso de voltar; tem uma personalidade forte, é cheio de queixumes; mas é sem jeito, tímido. São várias divisões, que se manifestam no choque contra diversos tipos de “possíveis interlocutores” para o ouvinte; para o motorista; para um passageiro; para a mãe da criança; para os jornalistas; para a enfermeira, para si mesmo etc. E são esses direcionamentos, que vão fazendo com que o espaço e tempo se desloquem. Ao se chocar contra o motorista, ele estabelece um lugar; ao se chocar contra o ouvinte, outro lugar (sem definição) e assim o caminho do ônibus até o hospital se constrói, segundo estes pontos:

Imagem de Abertura: Quelô dentro do ônibus:

Ano novo tudo a mesma coisa. Gente na rua. Contagem regressiva. 10, 9, 8... Fogos. É isso. Nada muda no ano novo. A roupa é nova. A mesma de sempre: branca. Tudo branco. Feliz dois mil e tanto! Paz, saúde. Saúde e paz. Pra você, pra mim. E você nem me conhece... E você sequer me conhece... (ANEXO IV)

Primeira virada: os incendiadores entram no ônibus, mas Quelô pensa que são assaltantes “comuns”

Ei motora, tá doido? Seu corno! Cor... (PAUSA) Ah não. Agora não. Ah que merda! Será que... É... Foi. Já era. Suor frio na testa. Perdi. Perdeu. Perdi. É assalto. Celular novo. Ano novo. A mesma coisa. Puta que... (ANEXO IV)

Segunda virada: O ônibus é incendiado

Cheiro de gasolina levanta os dentes. Será o Benedito, meu deus, nossa senhora, santo sagrado, porra, caralho sai da frente. Empurra, empurra. Ninguém se reconhece. Fumaça preta sobe. E o fogo... O fogo morde a pele por dentro. Janela quebrada. Gente pulando escorrendo pela janela. Finalmente caio fora. Suado, molhado, queimado, seco, não me sei, mas reconheço. Sou eu que estou do avesso lá fora. (ANEXO IV)

Terceira Virada (virada principal): ele volta para o fogo.

Putá merda. Eu vi. Numa hora. Teve uma hora. Que o desespero tirou a mão do meu rosto e eu vi. Quer dizer, eu acho que vi. Não. Respira. Respira. Sim, eu vi. Eu não vou. Eu fui. Para. Não sei. Eu não sei se fui. Eu ia. Não me lembro bem. Não me... Não sei se era eu...

SOM: FADE IN: INCÊNDIO

Eu ia? Eu fui? Eu vou? Tem pensamento que acontece fora da cabeça da gente. Tem pensamento sem a cabeça da gente. Tem a gente sem a cabeça dos pensamentos. Tem gente. Tem. E lá se foi algo que deixou. Deixou de ter saudade. Saudade do tempo. 1, 2, 3. 10, 9, 8. Sem tempo. Vou! (ANEXO IV)

### Imagem Final – Quelô está no hospital

Fui eu? Clarão. Luz. “Xis”. Foto. Microfone. 3,2,1. O que fiz? Não sei. Foi tudo rápido. Um estouro. Agi sem pensar. Tem pensamento que acontece fora da gente. Ô, seu moço, não precisa não. Obrigado, mas... Que é isso. Que nada. Não precisa, você nem me conhece. Tá vivo? Graças a deus! E a mãe? Vai melhorar. Alguém morreu. Três. Ah... Eu? Não sei. Estou de branco. Debaixo do branco do curativo, em cima do branco dos lençóis. Aqui dentro, rojões de cicatriz ainda explodem. Silêncio parido de grito. É fogo. Você não se reconhece.

Há, em *Você não me conhece*, uma influência direta de Maré, de Márcio Abreu (2016). Em Maré, o que costura a entropia de direcionamento de falas é o tiroteio (manifestado no texto como ESTOURO). Em *Você não me conhece*, o que costura o choque de falas, é o fogo, o “fluxo do fogo queimando a pele”, que tem o poder de unir e fundir as coisas até transformar tudo em um bolo enegrecido, retorcido, acinzentado. À medida que o caminho avança, essas falas vão se juntando cada vez mais, como se fosse uma pele queimando, primeiro quente (Quelô é esquentado, irritado, não gosta de nada, reclama de tudo), depois queimando (no incidente), misturando-se ao ônibus, chocando-se contra os passageiros, escorregando do presente para o passado, do dentro de si e para o fora de si; e depois, a pele queimada, onde Quelô é abordado pela imprensa, sem saber muito bem o que fez, onde está, sem saber muito quem ele é: ele não se reconhece.

Do fogo partem algumas linhas dramatúrgicas que correm verticalmente e que, também, vão se interpolando, se juntando, seguindo o “caminho do fogo”: Linha do “não reconhecimento”, que surge do refrão “vc não me conhece”:



“Você não me conhece” / “você sequer me conhece” / “eu conheço o sujeito. O menino do galão com o galão de gasolina. Mas ele não me reconhece” / “meu deus, nossa senhora, santo sagrado, porra, caralho sai da frente. Empurra, empurra. Ninguém se reconhece” / “Suado, molhado, queimado, seco, não me sei, mas reconheço. Sou eu que estou do avesso lá fora” / Obrigado, mas... Que é isso. Que nada. Não precisa, você nem me conhece. (ANEXO IV)

A linha de “deslocamento de consciência”, quando ele sente seu pensamento escapando:

Algo já aconteceu pra gente estar aqui. É destino. Destino é coisa desconstruída. Tô viajando. Não é nada. Nada é a mesma coisa. / Teve uma hora. Que o desespero tirou a mão do meu rosto e eu vi. Quer dizer, eu acho que vi. Não. / Não me... Não sei se era eu... / Eu ia? Eu fui? Eu vou? Tem pensamento que acontece fora da cabeça da gente. Tem pensamento sem a cabeça da gente. Tem a gente sem a cabeça dos pensamentos. Tem gente. Tem. (ANEXO IV)

A linha do “branco”: branco de réveillon (camisa), branco de galinheiro (trajes, galinhas, faca), branco do hospital (atadura, lençóis), pessoas brancas.

A linha do “fogo”:

- 1) O refrão “é fogo”: Depois de amanhã tem trabalho. Normal. É fogo. / Aqui dentro, rojões de cicatriz ainda explodem. Silêncio parido de grito. É fogo. Você não se reconhece.
- 2) O fogo em si: O galão de gasolina / o fósforo riscado / o fogo “mordendo a pele por dentro”
- 3) O fogo dos fogos de artifício: “Mesma coisa é ano novo. Fogos. Paz. Saúde. Saúde. Paz. E os fogos. Eu gosto de fogos. O céu fica animado.” / “rojão, rojão, pedaço de céu rasgado.” “Aqui dentro, rojões de cicatriz ainda explodem.”

A linha da contagem:

- 1) Contagem regressiva de réveillon: Ano novo tudo a mesma coisa. Gente na rua. Contagem regressiva. 10, 9, 8...
- 2) Contagem de pessoas: “Lá fora um 38. 1, 2, 3. Esse é quarto ônibus que pega fogo. 38. / “esse não é primeiro é o terceiro que cai nesse mundo nessa vida o terceiro dona Biné coitada / “1’ o que? Um bebê? ”
- 3) Contagem de “1, 2, 3”, antes de pegar um impulso: E lá se foi algo que deixou. Deixou de ter saudade. Saudade do tempo. 1, 2, 3. 10, 9, 8. Sem tempo. Vou!

Enfim, são vários detalhes que se tornam cansativos se esmiuçados ao extremo. Além disso, corro o risco de estabelecer uma linha de narrativa sobre o processo muito linear, muito “lógica”, como se tudo isso que exponho fosse pensado previamente. Não. Foram idas e vindas. Várias versões. Vários tratamentos etc. O ponto em que quero chegar com tudo isso, voltando a dialogar com a pesquisa de doutorado, é o fato de usar termos que me possibilitem falar da composição dramática por meio de imagens: um vocabulário para se falar em imagens.

O interesse sobre Eisenstein recai mais sobre a *maneira* como ele fala de seus trabalhos. Os seus termos, entre eles “linha”, “choque”, “atração”, são palavras que lhe permitem, além de apresentar seus pressupostos estéticos e filosóficos, falar da composição de seus filmes. Evidente que, aqui, nesta tese, tem muito de sua teoria, que abre vários horizontes para se pensar a montagem como uma operação que acontece a todo instante e várias obras, e o que o cinema (arte da secção por excelência), expõe. Segundo Eisenstein (1990a, p. 16):

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor uma lista de sons e palavras – e estes tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica.

Os “manuais de roteiro” também acabaram por se tornar um material interessante nesse sentido. Se abstrairmos a tendência lógico-causal e o fato de “contar uma história” com começo, meio e fim, o léxico dos manuais permite pensar imagetivamente uma situação, como ela se “arma”, como ela “vira”, como ela “se fecha”. Daí o diálogo, epistemologicamente esquisito, entre Eisenstein e os termos dos manuais de roteiro, que se deu durante os cortes: são termos que me permitem “falar com imagens”. Infelizmente, os dois processos nos quais o “caminho” dramático, com as viradas, a imagem de abertura e de saída, as linhas etc., foi trabalhado, ainda estão em andamento. Há quadros, possibilidades, mas seria prematuro expô-los aqui.

### 5.2.2 Imagens indiretas e montagem de personagens

O trabalho com radiodrama na prática também me levou a pensar a questão da produção de imagens dentro do processo de criação em parceria. Quando Sperber (1980) me diz que: “os limites do rádio estão, portanto, exatamente entre a ilusão surgida da força imaginativa e a forma do material de expressão” onde “o significado das palavras é tirado do real e este tem como condição prévia a visualização pelo olho, a palavra – assim como o ruído – só podem evocar a *representação* da realidade se esta for bem conhecida pelo ouvinte por tê-la visto antes” (SPERBER, 1980, p. 117); ele me liga de certa forma com:

- 1) A ideia de “imagem mental” de Jouve (1998, p. 41), quando este diz que ela se forma com as representações do leitor:

A imagem mental é evidentemente bem menos determinada que a imagem visual. Na leitura de um romance, nossa representação desta ou daquela figura torna-se necessariamente muito geral e aproximativa. Se um personagem que parece pela primeira vez suscitar espontaneamente uma ideia global próxima, não podemos, todavia, representar (mesmo no texto mais detalhado) cada um de seus hábitos nem cada uma de suas expressões. A imagem ótica, ela, apresenta imediatamente todas as informações.”

No radiodrama, isso é provocado mais em função dos referentes visuais “comuns”. Por “comum”, eu entendo como algo que “pode ser visto em movimento”, que provoque “representações mentais” desse movimento. Nas oficinas e nos encontros criativos de *A Vagabunda* e de *História de Manicures*, havia uma baliza que eu impunha (a única, na verdade), que é o fato de “ver”. Se alguma construção me soava estranha, eu interpelava dizendo “não estou vendo”. A intenção aqui era construir, nos encontros, imagens que pudéssemos manipular, que pudéssemos ver juntos. Era uma imagem mental feita com estímulos visuais. Isso me leva para a ideia de máscara de Abirached (1994), onde o personagem tende a uma “incarnação” não no sentido de “entrar no personagem”, mas deste estar de alguma forma manifesto diante dos olhos do espectador; cada figura, como por exemplo, o açougueiro, traz consigo movimentos, espaços, situações etc. Não se trata de trabalhar com “tipos” ou profissões (açougueiro, ajudante de pedreiro, protagonista de novela mexicana), mas de se trabalhar com “pré-moldes” que entram nos “referentes comuns” de imagens do ouvinte. Se um personagem é açougueiro, não quer dizer que ele vá, na peça, cortar e vender carne. Antes disso, ele atrai movimentos como o cortar, moer, instrumentos como a faca, o martelo (para

amassar a carne), a serra de cortar ossos, as manchas vermelhas no uniforme, ele atrai também a movimentação do mercado, o boi como uma representação do “corno” etc. Essa relação feita por intermédio de imagens visuais, atraem, trazem lugares, tempos, objetos, relações, meios de comunicação, tipos de programa que podem, na montagem do texto, criar outras relações com o espectador, ou seja, seguir outro fio de montagem. Por exemplo, a relação entre um Cliente e um Traficante – uma transação feita num não lugar, com dois sujeitos unidos por um desejo e um objeto de desejo – é o motor da peça *Solidão nos campos de Algodão*, de Koltés (1995). O autor mantém a relação Cliente e Traficante, porém retira do microcosmo o objeto de desejo e o próprio desejo, como se houvesse ali, não uma negociação de um narcótico, mas de um impulso, de um instinto, de algo selvagem que a transação Traficante vs Cliente acaba por conter, acaba por “civilizar” a relação por mais que esta seja escusa, permitindo que esses dois personagens não se penetrem, como se o Traficante e o Cliente fossem, além de personagens, duas barricadas no meio de um fogo cruzado de desejos incertos (o que está de certa forma refletido no espaço e no tamanho entre uma réplica e outra: a distância entre as falas é de 15 linhas de texto no mínimo, muitas vezes, a distância é de três páginas):

#### **O Dealer**

Se você anda na rua, a esta hora e neste lugar, é que você deseja alguma coisa que você não tem, e esta coisa, eu posso fornecê-la a você; pois se eu estou neste lugar desde muito mais tempo do que você, e que mesmo esta hora que é aquela das relações selvagens entre os homens e os animais não me tira daqui, é que eu tenho o que é preciso para satisfazer o desejo que passa na minha frente, e é como um peso do qual eu preciso me livrar em cima de qualquer um, homem ou animal, que passe na minha frente. (KOLTÉS, 1995, p. 91)

(...)

#### **O Cliente**

Eu não estou andando em um certo lugar e a uma certa hora; eu estou andando, só isso, indo de um ponto a outro, para negócios privados que se tratam nesses pontos e não em percurso; eu não conheço nenhum crepúsculo nem nenhum tipo de desejo e eu quero ignorar os acidentes do meu percurso. Eu ia desta janela iluminada, atrás de mim, lá no alto, a essa outra janela iluminada, lá em frente, segundo uma linha bem reta que passa através de você porque você está aí deliberadamente posicionado. Acontece que não existe nenhum meio que permita, a quem vai de uma altura a uma outra altura, evitar descer para ter de subir em seguida, com o absurdo de dois movimentos que se anulam e o risco, entre os dois, de esmagar a cada passo o lixo jogado pelas janelas; quanto mais no alto se mora, mais o espaço é são, mas a queda é mais dura; e quando o elevador te deixou embaixo, ele te condena a andar no meio de tudo isso que não quisemos lá em cima, no meio de uma pilha de lembranças podres, como, no restaurante, quando um garçom te prepara a conta e enumera, ao seu

ouvido atento, todos os pratos que você já está digerindo há muito tempo.  
(KOLTÉS, 1995, p. 92)

E, por fim, isso me conecta com a ideia de Ryngaert, que diz que os autores “começaram a conceber seus personagens não somente como um vetor de imaginário, mas também como produtor de formas e de imagens entre outras formas e outras imagens. (RYNGAERT, 2006, p. 110). Quando o personagem se choca contra várias imagens, evocando diversos espaços, tempos e ações, ele se torna um vetor que cruza vários discursos, “montando-os” numa outra relação, que se dá no contato com o espectador, como no caso de Maré; ou, esse personagem se choca contra um interlocutor “misterioso”, incerto, e o que entra em questão é a relação que um personagem estabelece com outro, que desconstrói a situação no caso do Traficante e do Cliente, de Koltés (1995) e no caso do HOMEM e do RAPAZ, de *Dentro* de Newton Moreno, onde o *fistingfuck* se entrelaça com um retorno ao recôndito íntimo da memória. Esse personagem, portanto, ao chocar-se contra múltiplas imagens, acaba por ser um vetor discursivo: um meio: ele captura imagens, as desloca, as processa e as monta em outro tempo, criando outra relação com o espectador. É como se o personagem fosse uma câmera, só que a câmera do início do cinema, que captura as imagens e também as projeta.

### 5.3 “Memórias de uma manicure ”

Essa reflexão sobre a manifestação visual do personagem, me trouxe a ideia de trabalhar o personagem sem evocar a figura humana, evitando traços que remetem a uma pessoa: um emprego, uma relação familiar, um perfil psicológico, um traço de caráter etc. Em vez disso, inclino-me a formar esse personagem de forma indireta, composto por referentes como: roupas, objetos, forças, temperaturas, cores, barulhos. Sobre isso, discorro sobre um exemplo que dava nas oficinas e nos encontros criativos. Eu usava como ponto de partida a penteadeira da minha mãe.

Ali tinha:

- Três fotos 3x4 da minha vó em várias idades coladas no espelho - que tinha pontos pretos do alumino corroído;

- Embaixo, os perfumes e cremes no fundo, organizados como se fossem os instrumentos de uma orquestra. Na frente: o fino dos perfumes. No meio: o médio das colônias e loções para passar no rosto e nas mãos. No fundo, os baixos dos hidratantes e cremes para pentear.

- As contas figuram no lado direito, dois ou três envelopes ou boletos separados para só pegar e ir pagar;

- No centro bijuterias de michelin, de um dourado encardido; uma escova de pentear enorme, dessas que, quando a gente passa, faz um barulho ao roçar com o couro cabeludo.

Organizando a tese, em São Paulo, já há quase um ano sem ir para São Luís, eu lhe pedi que tirasse a foto da penteadeira. Ela tirou. E pra minha surpresa não havia nada disso. Não desse jeito que narrei. Os objetos existem: estão todos lá. Eles fazem parte de seu dia-a-dia. Mas *a priori* é uma penteadeira comum. Meu olhar “remontou” esses objetos em torno da imagem que tenho dela. E tais objetos “remontados” sobre minha impressão, me falam bem da minha mãe, me fazem te falar sobre ela, mais do que se eu fosse te contar sua história, de onde veio até onde chegou. As bijuterias de dourado descascado... O espelho com manchas de tempo... Os cheiros devidamente organizados... tudo isso me desperta reações internas e ao mesmo tempo externas, pois são referentes que eu posso te mostrar ou são relativamente “simples” de imaginar.

Isso me leva ao começo de 2020, quando fiz um trabalho de provocação com a Cia Bonecas Quebradas, do Rio de Janeiro, a convite de Luciana Mitkiewicz. Discutimos, antes sobre os eixos principais do espetáculo, que trata (ainda está em processo de montagem) das manicures, mais especificamente da zona norte do Rio. Provocado pelo rico universo de histórias de vida, dos percalços dos profissionais do ramo da estética, do lugar de encontro de confidências, fofocas, reflexão, rede de ajuda, escuta, fala, que é o salão de beleza, escrevi a seguinte provocação para o grupo.

### 5.3.1 Provocação cia bonecas quebradas – memórias de uma manicure

*Primeiro, acredito que se trata de um personagem esponja, antena parabólica, rádio. Sempre ligado, sintonizando e transmitindo – quase sem nenhum*

*tratamento. O que se passa no salão de beleza e no “salão” do mundo, passa pela boca das manicures...*

*Personagem que muda seus pontos de enunciação – que se desloca do enunciado. Ela está no Salão, mas seu dizer remete também a outros lugares de conversa – a outros salões (o salão da casa, o salão da cama de casal, o salão do pagode). Ela acumula uma série de “tipos”, é um personagem “antepara”, que se veste dessas silhuetas:*

*Ela é guru, prevê o futuro, dá conselhos, é oráculo, especialista em diversos assuntos (saúde, bem-estar, astrologia, sexo), além de manicure. Em suma, personagens que falam a partir de um “salão”, de uma pequena câmara, de uma pequena convenção (ou grande) que se faz em torno daquele que fala, como a cartomante que fala de seu consultório sobre o passado, o futuro, o íntimo etc.*

*Isso me traz a ideia de uma vida que se abriga no cruzamento de várias narrativas, de várias fábulas, não apenas das clientes (de um nível social maior), mas de vários clichês, da novela, da revista, do sertanejo, do brega, da vida e fofocas sobre artistas de TV. São linhas paralelas que se chocam, que atravessam, cruzam, abafam, potencializam, escondem, as histórias de vida. Trata-se de um macro mundo de vários discursos que se interpola, se interpõe, com esse micromundo da manicure. Sua fala traria relatos das clientes, cenas de Maria do Bairro, músicas que falam de chifre, a vida da artista de TV, propagandas, literatura de autoajuda, fórmulas de sucesso e, na fricção desses textos, no limite desses universos, na rachadura desses universos estariam as suas histórias.*

*O salão também esconde uma ideia de limiar, de fronteira: você não entra no salão à toa. Para quê você entra no salão? Pra ficar bonita, evidentemente. Mas ficar bonito por quê? Essa beleza “custa” alguma coisa além do dinheiro? Observando bem os utensílios do salão, da manicure, eles são objetos de corte, de tortura, de tirar lascas. Ao mesmo tempo, o salão se configura como um lugar onde o mundo é debatido, onde decisões são tomadas. Trata-se de um ambiente quase exclusivamente feminino. E há um exercício de poder aí, há mecanismos de controle, táticas, maneiras de lidar com a violência ou, se não for arriscado falar, exercer a violência. E aqui está talvez o avesso do ofício da manicure. Porque aquilo, todos aqueles instrumentos, são afiados, cortam, serram, descarnam: a beleza, para ser feita (fabricada), precisa de facas, cortes; é difícil deixar algo bonito*

*sem dar aquele talho.*

Quando cheguei no Rio, fiz uma imersão de sete dias com Luciana, Carla Soares (produtoras e atrizes) e Gabriele Rosa (a dramaturga). Debatemos. Trocamos ideias, impressões. A peça teria esses dois personagens, dois cruzamentos desses discursos que mencionei na provocação enviada ao grupo e mais outros que eram propostos (esse número de personagens também se dá pelo número de atrizes: duas). A imersão se encaminhou para compor esse “personagem antena” e o dispositivo que propus foi justamente de “montá-lo” sem evocar a imagem de uma pessoa específica, juntando em torno desse cruzamento os próprios materiais do salão: o alicate, a ciranda, a toalha, a tesoura etc. Chegamos em duas imagens. Um personagem teria como disparador a imagem de um *Alicate Cego*, que descarna rasgando e o outro teria como disparador a imagem de uma *toalha de mão suja de esmalte* (pode estar limpa, mas com manchas que não saem). Daqui surgiram esses perfis, escritos por Gabriele Rosa (2020).

#### DANIELLE – ALICATE CEGO

*Afirma que não foi feita para o amor. Mas se apaixona fácil. “O problema é quando o amor cega o alicate”. Ela não domina muito bem o alicate, mas é conhecida como rainha da fibra – coloca como ninguém. É cobaia dos procedimentos do salão. Ama o uniforme, se sente bonita no salão chique, aprendeu a caber ali. Ela tem uma necessidade de nascer, de colocar uma cara nova, um novo discurso. É uma personalidade em processo, se reinventa.*

*Exerce uma maternidade compulsória. “Quem é mãe faz filho sozinha”. Tem três filhos. O primeiro ficou com a vó. O segundo foi embora com o pai, “por escolha”. Ela esmalta seu discurso. Ela recebe as sobras das clientes, mas não as percebe como sobras. Seu sorriso esconde as cicatrizes. Ela é autodestrutiva, repete os mesmos erros, bebe todos dias, “pra dormir”. Esconde na pele marcas de cicatrizes provocadas por ela mesma, porque a dor física substitui, mascara, a dor mais profunda.*

*Alega que sua vida é baseada em “fatos reais”. Ela fala coisas díspares. Fala demais como mecanismo de defesa. Ela se sente a toalha suja de Dona Sandra (quem a recebeu num momento difícil e lhe deu o primeiro alicate). Saiu dali*



*ferida, cobrada pelos cuidados de sua antiga patroa. Foi procurar ter um nome. Fazer unha num salão chique. Estudar. Ser chamada de alguém.*

*“Eu era aquela toalha suja de esmalte lá da Dona Sandra. Por aqui tudo é apagável, descartável. Eu me sentia assim, por mais que eu tentasse tirar as marcas de mim (as cicatrizes), elas nunca saíram”.*

## ROSÁRIO – TOALHA DE MÃO SUJA DE ESMALTE

*Tem mania de arrumar as coisas – de arrumar do SEU jeito, porque o seu jeito é o mais prático, é o mais econômico. Tem sempre algo em mente, quando para pensa. Por isso prefere o movimento. Se para, pensa. Se pensa, perde. Ou ela está inteira na coisa, ou não está. Seu pensamento dá voltas, sai dos trilhos, não lembra o que foi, não lembra onde está – e isso provoca acidentes, como alicate cego que tira um tampo, como acetona que escorre do recipiente.*

*Não para sentada. Mas não se move à toa. Tudo tem um objetivo, uma funcionalidade. Tem mania de precisão. É ela pessoa que usa método para tudo. Uma maneira certa de fazer tudo. Ela domina o alicate. Mas não a pintura decorada. É boa no básico.*

*Ela pensa alto. Fala sozinha.*

*Porém se perde rápido quando o circuito foge do trilho. Seus pensamentos se perdem, dão voltas e, às vezes, vazam. Tem TOC desde sempre de comer coisas como tijolos, areia – uma maneira indireta de ter âncora, de se fincar mais no chão.*

*Ela não tem escuta para os detalhes – às vezes detalhes que já estavam lá. Porém não se percebe assim. Ela não sabe ser ela. Quando seu marido a traiu (por outro homem), ela pensa que ela, que algo nela, não “funcionou”. Ela quer saber disso para criar um método para que o passado não se repita.*

A imagem do alicate cego e da toalha suja de esmalte, acabaram por cruzar outras imagens, outras coisas que tínhamos levantado, discursos, frases, tipos de esmalte (os títulos são uma coisa à parte: há esmaltes chamados A Última “Coca Cola do Deserto”, “Hoje só volto amanhã”), conversas, relatos etc. O alicate corta/fere/descarna/infecciona, é o objeto defeituoso, que se pode consertar facilmente, mas que sempre tende a ficar cego; a toalha de mão suja é “versátil”:

limpa mesmo manchada/tem manchas que não saem. Ao mesmo tempo, na via contrária, para chegarmos nessas duas imagens, muita coisa foi debatida, levantada, várias perspectivas pessoais entraram no jogo (Luciana, Carla e Gabriele têm uma ligação muito forte com esse universo, partindo de vários lugares pessoais).

A partir do entendimento de que o salão de beleza tanto reproduz as dinâmicas de opressão ao feminino, quanto possibilita formas coletivas de enfrentamento das mesmas, desejamos tratar neste projeto, especificamente, da ideia de sororidade. Ou seja, da construção de laços de afeto entre mulheres, buscando pensar como o encontro e o reconhecimento mútuo podem fortalecer a luta dessas trabalhadoras brasileiras.

Muitas histórias nos inspiram: histórias de empoderamento feminino e de solidariedade entre mulheres que compartilham suas experiências, buscando ajudar-se mutuamente na superação de seus problemas por meio da construção de espaços de convivência e de outras narrativas possíveis. Como construir resistências? Como construir estratégias de sobrevivência alternativas mais alegres, empoderadas e eficazes?

Nos interessa a biografia da luta do pequeno, do invisibilizado, do frágil e do vulnerável. Das mulheres brasileiras pobres, silenciadas dentro das hierarquias e dinâmicas de sociabilidades do trabalho formal e/ou informal. De guerreiras cotidianas: mães, esposas, filhas, sobrinhas, netas, vizinhas, amigas, primas, cunhadas. E de seus laços tão preciosos no combate às imensas dificuldades diárias<sup>63</sup>.

Há, nessas imagens do alicate cego e da toalha suja, um tempo impregnado não no alicate e na toalha em si, mas no que passamos até chegarmos neles. O objetivo dessa representação indireta do personagem não seria pegar um objeto e ver suas possibilidades dinâmicas, mas de criar um terreno em comum de imagens criadas com referentes visuais e auditivos, um lugar de memória, não de uma memória em comum (o que é impossível pois cada um tem sua percepção), mas com disparadores comuns.

#### 5.4. “A vagabunda”

O projeto *Memórias de uma Manicure* teve de ser suspenso por um tempo em função da pandemia de COVID19 e de outras dificuldades, e retomado em 2021. Nesse ínterim, Carla, Luciana e Gabriele, seguiram trabalhando remotamente. Reuni-me com Gabriele, virtualmente, durante a quarentena. Concomitantemente à vivência com a *Cia Bonecas Quebradas*, havia outro processo

<sup>63</sup> DISPONÍVEL NO SITE DA COMPANHIA:

<https://www.bonecasquebradas.com.br/memoriasdeumamanicure>; acesso 12/03/2021

de criação em andamento, agora com o *Xama Teatro*, com Gisele Vasconcelos: *A Vagabunda*; que era ao mesmo tempo a nova montagem do grupo e, também, a pesquisa de pós-doutorado de Gisele. É ela que nos dá uma visão geral do projeto:

O tema para a nova montagem do grupo principiou da ressonância deixada pela leitura do romance *A Vagabunda*, de Gabrielle Colette, e do relato de imagens do sonho de uma de nossas atrizes, definindo a performance e narrativas da vedete como força motriz para a criação. A manifestação da vedete no teatro aponta ações de enfrentamento e significações do corpo em cena, na primeira metade do séc. XX e contribui para a discussão de temas atuais como o engajamento político, problemas sociais, de gênero, marginalização das artes, feminismo e a liberdade de expressão. (...) A pesquisa analisou processos investigativos de criação teatral a partir de três eixos: investigação documental em espaços de pesquisa e informação no Rio de Janeiro; discussão teórica acerca do teor político próprio do teatro do presente, articulando noções do real e de comunidade às histórias de opressão e de silenciamento que ressoam nas obras teatrais; participação e análise do processo criativo do grupo *Xama Teatro*, na montagem e apresentação de *A Vagabunda*, operando de forma simultânea com os resultados diretos da pesquisa. (VASCONCELOS, 2020, p. 5)

Enquanto o universo de imagens de Memórias de uma Manicure dava muito material visual e sonoro – músicas, espaços, instrumentos – dentro do mesmo loco (o salão de beleza), *A Vagabunda* trazia informações que se uniam pelo tema, pelo assunto, pela estética etc., mas eram advindas de diversos meios discursivos: de livros, de discussões e teorias sobre gênero, histórias do teatro de revista, personagens dos quais temos poucos registros – apenas jornais, matérias de revistas, cartazes, críticas –; e de ambientes diversos, como o cabaré, o music hall, o teatro de revista, o hospício, a casa; acrescido das implicações pessoais de Gisele, dos sonhos, das cartas de tarô entre outras provocações.

No primeiro encontro com Gisele, surgiu a figura da Commère. A personagem do Teatro de Revista (como se fosse o mestre de cerimônias do Cabaré) que apresenta os números, que entretém a audiência durante as transições etc. Ela nos veio muito forte, porque, como era um solo, essa personagem poderia dar uma pista sobre como organizar todo esse material heterogêneo. Também pensamos que os números: a monga, a mulher serpente, a múmia, poderiam dar material para experimentar o que foi levantando durante a pesquisa:

Apresentei esse texto, primeiramente para Igor Nascimento, dramaturgista que iria trabalhar na equipe de criação da peça *A Vagabunda*, junto ao grupo *Xama Teatro*. Após acompanhar a leitura do texto-fichamento, sucedeu-se um ímpeto de provocações acerca da malha textual da peça, sobre a figura da commère que apresenta e comenta a revista, sobre a poética da cena: “Seria a peça uma poética do desaforo?” Essas provocações iniciais orientaram os estudos subsequentes: O que seria o

espetáculo em um desaforo? Seria o camarim o avesso da cena que não se vê? E se a peça fosse em um lugar abandonado, um lugar que não tem nada de espetáculo? O discurso da *commère* pode fazer qualquer lugar ser um cabaret, mas que lugares seriam esses: manicômio, jaula...? O que significa para uma vedete ter seu nome em letras luminosas? Como é a estrutura do music hall e do teatro de revista? O que não pode faltar em uma revista? (VASCONCELOS, 2020, p. 14).

Depois desse encontro, seguiram-se os outros, via *meeting*, com a participação de Nicolle Machado<sup>64</sup> (diretora e dramaturga), Nádia Ethel<sup>65</sup> (dramaturga e produtora) e Júlia Martins (produtora e pesquisadora do PIBIC). Aqui já havia um texto de 47 páginas (acabou que chamamos esse primeiro texto ao longo de todo o processo por esse nome “texto de 47 páginas”), composto já por Gisele e Nicolle, que se articulava em torno da figura da *Commère* (que transita no entre do palco e dos bastidores) e os números de Cabaré e Music Hall e do Teatro de Revista pesquisados, bem como outras fontes, como trechos de entrevistas, citações, trecho do romance *A Vagabunda*, textos escritos por Nicolle e por Gisele etc.

O texto de 47 páginas foi escrito no formato colagem da pesquisa. Lá estavam as coisas que gostaríamos de falar: tinha desde a orientação das cartas de tarô que saíram no processo pessoal de imersão da pesquisa (a torre, a maga, a justiça, o carro), até trechos da obra literária *A vagabunda*, números de Revista, historiografia das vedetes e historiografia do feminismo. E isso que foi colado por mim e por Nicolle, tentando manter a estrutura da revista. Foi assim que nasceu esse segundo texto, que se dividia entre números de palco e confissões de camarim. (VASCONCELOS, 2020, p. 14).

Eram materiais múltiplos, de diversas fontes. Discutimos bastante em torno desse material, sobre possibilidades de desenvolvimento, mas era uma

---

<sup>64</sup> Gente de teatro. Atriz e pesquisadora de processos criativos em artes cênicas. Atualmente colabora com o Grupo Xama Teatro (MA) e integra a Polí.cia de Teatro (MA) e o Núcleo Rascunho Produções (MA), onde desenvolve práticas artísticas em campos fronteiriços da linguagem cênica. Trabalha nos eixos de performance, atuação e espaços de potência para o teatro performativo. Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>65</sup> Nádia Ethel Basanta Bracco é dramaturga, produtora, pesquisadora e oficinaira teatral argentina, residente em São Luís-MA, desde 2016. Apaixonada pelo cruzamento de linguagens literárias na dramaturgia contemporânea, e pelos processos de autogestão alternativos; atua conjugando as funções de dramaturga e produtora, colaborando em processos coletivos de experimentação e criação cênica, de forma presencial e remota, de grupos tais como Xama Teatro (MA), Cia. Macho (Córdoba AR), Cooperativa Teatral TIMO (Córdoba AR), Tropa Doppler (Buenos Aires AR) e Compañía Gemelo (Córdoba AR), entre outros. É licenciada em Teatro pela Faculdade de Artes UNC AR e graduada do Programa de Treinamento em Gestão Cultural pela Faculdade de Ciências Econômicas UNC AR. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC UFMA, beneficiária bolsista CAPES.

colagem ainda sem um fio condutor sólido. O que realmente unia esse material eram os recortes de temas, de discursos, de debates, que giram em torno do universo das vedetes. Na época, eu estava ainda formulando as ideias sobre personagens que estão no Item 3.7, instigado pelas experiências do radiodrama e da Cia Bonecas Quebradas. O personagem encarado não como uma figura fixa, mas um lugar de olhar alguma coisa, como uma mescla de linhas que se chocam contra diversos temas, estímulos etc: um lugar de experimentação. Então pedi espaço para desenvolver essas ideias da pesquisa, que é um espaço de troca muito trabalhado pelo grupo XAMA TEATRO<sup>66</sup>, e é o que narro aqui.

#### 5.4.1 Montagem dos personagens em “a vagabunda”

Envolto pelas discussões dos encontros e pelo texto de 47 páginas propus um exercício de construção dos personagens a fim de decupar esse “material bruto”. Já havia como base os personagens e números recorrentes no Teatro de Revista, que já nos davam uma direção. Porém, os personagens da peça, não tinham um nome diretamente relacionado a uma personalidade da pesquisa: eram nomes como Malandra, Santa Puta, Múmia, Monga, que já compilavam vários materiais e foi em torno deles que trabalhamos. Então, a primeira etapa do exercício, consistia em procurar os contrastes que dividiam essa personagem, o que seria o seu “é e é”, ou seja, o que o separa e o une ao mesmo tempo – o que chamarei de “divisões contrastantes”. Entre eles destaco a “Mulher do Camarim”. Sua construção é inspirada em histórias, depoimentos, obras e números de: Carmen Miranda, Olga/Edna, Vedetes Mexicanas, Renée e Camille<sup>67</sup>.

Suas “divisões contrastantes” ficaram assim:

*MULHER DO CAMARIM:*

- 1) *Vagabunda (artista) e Esposa: Viajante e Mãe. Dona do Lar Pronta para Partir.*
- 2) *Puro desejo: ama e odeia demasiado, romântica e raivosa, submissa e indignada.*
- 3) *Louca e Lúcida: frágil e forte, jovem e velha, humana e fantasma.*

Esse era o ponto de partida, discutido e criado em grupo. Tendo isso em

<sup>66</sup> Somos artistas-pesquisadores, cada um tem linhas de busca sobre processos criativos que estão ligados à pesquisa acadêmica.

<sup>67</sup> Segundo Gisele: Olga/Edna - minha tia-avó e avó; vedetes mexicanas (vídeo documentário netflix Belas da Noite); Renée (personagem de Colette do livro A Vagabunda); Camille (Claudel - cartas da artista escritas no hospício) (fonte: mensagem de *whatsapp*)

mãos, íamos em direção às “manifestações” desse personagem. Essas manifestações ainda não eram as da cena, eram manifestações imagéticas dessa divisão inicial, que geravam “tensões”. Sobre “tensão”, dava como exemplo uma descrição de comportamento muito comum, quando dizemos que “fulano é tranquilo, mas pisa no calo dele para tu ‘vê!’”. Era esse tipo de imagens que sugeria, imagens tensas, não por incitarem uma violência, como conota o exemplo, mas algo que está *prestes a agir* ao entrar em contato com outro elemento. Se eu colocar esse “fulano” com o calo frágil no caminho de alguém distraído, eu tenho a possibilidade de um *choque*, que faz com que esse contraste salte para fora. Então, para tensionar algo, eu preciso “esticar as suas linhas”, criar contrastes. E saíamos pouco a pouco dessa “divisão contrastante”, desse “é e é”, para manifestações desse personagem dentro de uma imagem que pudéssemos ver em movimento. As tensões de a Mulher do Camarim:

*1) Todo dia é o primeiro dia do resto da sua vida. Mudando constantemente de vida, decidindo tudo uma e outra vez. Pronta para partir, mas algumas coisas a impedem de partir (pantomima: leva uma bofetada).*

*2) Ama e odeia, idolatra e detesta, se orgulha e amaldiçoa toda a sua realidade. \*Sofre de prazer, sorri de tristeza, gargalha de indignação, berra de alegria, dramática e fria, ela é tão forte que por tudo se quebra.*

*3) Louca que só fala verdades, no seu discurso delirante lugares, pessoas, sensações, sonhos, verdades, mentiras e desejos se (des)ordenam de maneira coerente, conta a vida das outras como se fosse dela, outras artistas de outros tempos a incorporam quando estão no camarim, é um espectro ou uma suicidada?*

Outros Personagens:

Quadro 1 - Personagens de “A vagabunda”

| PERSONAGEM | DIVISÃO CONTRASTANTE | TENSÕES                                                  |
|------------|----------------------|----------------------------------------------------------|
| Monga      | Tímida e furiosa     | É pausada e encolhida, não consegue olhar nos olhos, não |

|        |                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|        |                                                                                                      | gosta de contato físico e perde as estribeiras com quem insiste, é capaz de matar para que a calma volte                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| CIGANA | Mulher que prevê o futuro, mas o futuro é passado e ela fica presa no tempo e não sabe onde ela vai. | Se nega a ver o futuro porque já sabe o que vai acontecer? Ela tem medo do futuro, mas é irresistível pra ela olhar a bola de cristal? Ela mente as coisas do passado pra ver se o futuro muda? Tem medo da bola de cristal, mas não resiste a seu brilho? Mobiliza o tempo, mas tem medo de ficar presa nele. Se confunde com as previsões, se apavora, mistura passado, presente e futuro e fica presa em um desses tempos. |

FONTE: Arquivo de Criação do Xama Teatro.

Então, vinha outra etapa, que era semelhante ao trabalho feito em *Memórias de uma Manicure*, de fazer imagens indiretas desse personagem sem evocar-lhes traços humanos.

*MONGA: Açude cheio de jacarés*

*CIGANA: Ela é uma bola de cristal incandescente. Para você ver o que tá dentro, você precisa se cegar primeiro.*

*MULHER DO CAMARIM:*

*Frágil como uma lesma que derrete no sol e tão forte que é muito difícil de matar apertando. Complexa como um formigueiro de saúvas, mas tão familiar como a rainha. Mar aberto e barco ancorado.*

A ideia de trabalhar com essas imagens não era de “condensar” toda a descrição em um só quadro. Na provocação, eu, independente de a imagem indireta dialogar com as tensões e o contraste, eu sempre a abordava em “termos de movimento”: é um açude de jacaré? O que isso faz? É algo que parece imóvel, plácido, mas que, ao jogar qualquer coisa dentro, se alvoroça, rasga, devora? Não era a imagem em si, mas o que ela nos dava em dinâmicas: é um “algo que”. No caso da Cigana: *uma bola de cristal incandescente que para ver, você precisa se cegar primeiro*, me fornece algo que “olha e não olha”, algo que é atraído por um

brilho irresistível e perigoso. Era como se eu perguntasse às artistas criadoras como elas sentem o movimento da imagem: é algo que fere? Que rasga? Que se encolhe? Que se fecha? Que se esmaga fácil? E isso, criava possibilidades mais amplas de jogo e, em alguns casos, como o da bola de Cristal e da Mulher do Camarim, já dava possibilidades de cena<sup>68</sup>.

Figura 10: Mulher do Camarim - Fotos de Silvana Mendes (experimentação nos ensaios)

---

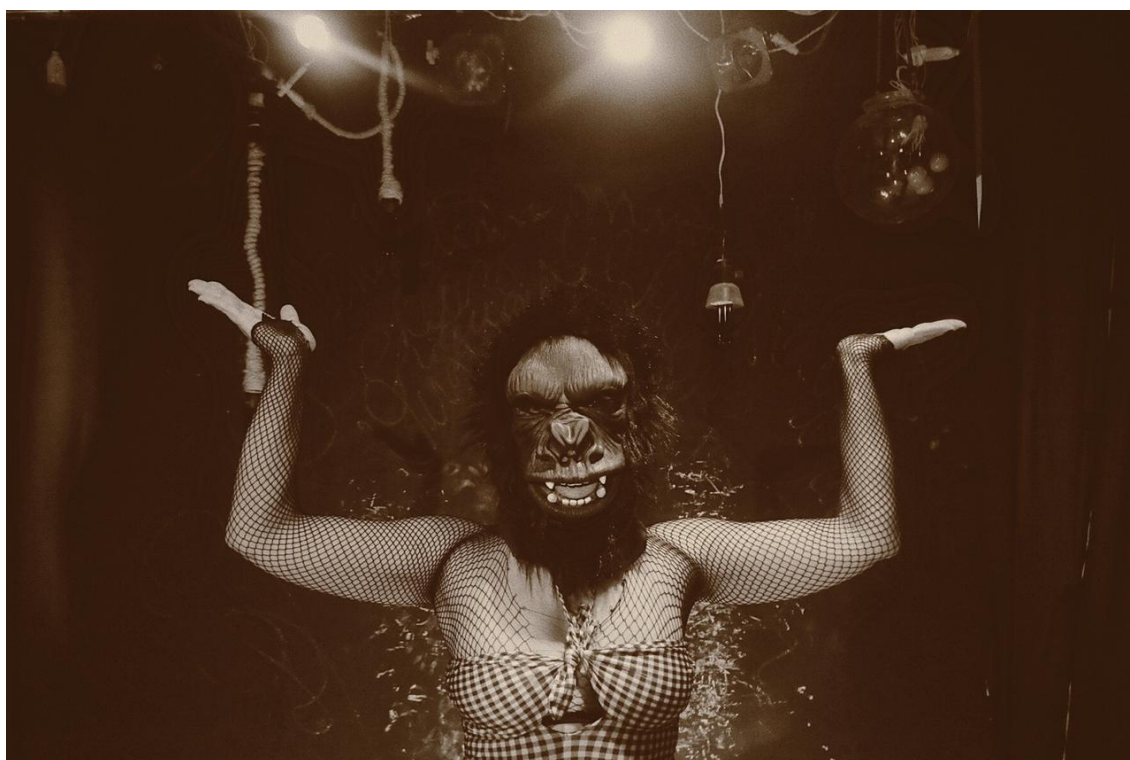
<sup>68</sup> Durante a pandemia, Nicolle procedia os ensaios por meio de programas performativos que eram enviados para Gisele, segundo Nicolle. “Esses programas iam sendo seguidos pela atuante, em isolamento, e alimentavam a estruturação dramática. É preciso dizer que o fato da Gisele ser um ateliê vivo, criar em uma urgência de vida que acumula linguagens, é fator determinante para o andamento do trabalho. Quando eu lhe enviava um programa, não especificava regras de ambiente ou elementos, mas ela sempre os seguia experimentando relações com figurino e objetos. Sem tanta premeditação, ela lançava mão de tudo que existisse no caminho, como os restos de obra (gesso) de um vizinho ou o vestido de 15 anos da sua filha que se tornou um sonho de sucesso da personagem. Gisele é tão aberta que se torna violenta; não julga o que pode e por isso acumula tantas linguagens, sua poética é a da atração, cada vez ficando mais densa: uma artista gravitacional. (MACHADO, 2021: 106).





FONTE: Fotos dos experimentos de “A Vagabunda”

Figura 11: Monga - Foto de Silvana Mendes (experimentação nos ensaios)



FONTE: Fotos dos experimentos de “A Vagabunda”

Figura 12: Cigana - Foto de Silvana Mendes (experimentação nos ensaios)



FONTE: Fotos dos experimentos de “A Vagabunda”

Então, a partir dessas três etapas, fizemos uma decupagem do texto de 47 páginas, pensando no que “orbitava” em torno desse personagem, o que ele atraía enquanto temáticas, discursos, possibilidades de cena etc. Então criamos duas “órbitas”: a primeira é “órbita temática”: o que um personagem atraía dentro do material da pesquisa, por exemplo, a MONGA, atraía em sua órbita temática:

*O poder escolher seu próprio destino; a dificuldade de se estar em equilíbrio com o que considera justo; o divórcio como uma “mancha”, que lança um estigma sobre a mulher solteira; o poder familiar que aprisiona as vontades, os quereres; a linha tênue entre não morrer e estar viva.*

Em sua “órbita formal”, ela atraía:

*A possibilidade de se trabalhar a “figura de uma mulher que vira gorila e não quer voltar a ser mulher.*

A cigana em sua órbita temática atraía:

*Revelação de comportamentos sociais, estatísticas, direitos da mulher, pandemia (exemplo: todos estão em casa, a mulher está em casa fazendo coisas de casa, lutei para não ser dona do lar e agora eu sou dona do lar). Mulheres voltando para casa – briga do futuro com o passado. Estatísticas sobre violência contra a mulher na pandemia.*

E na órbita formal, havia o jogo com a bola de cristal, que na encenação de Nicolle, aparece como um globo de boate.

O material de criação de A Vagabunda é imenso. Foram dez personagens no total. Selecionei aqui os trechos que achei mais “fáceis” de apresentar ao leitor, a ti, que não teve acesso a tudo que provocou todo esse processo que durou quase seis meses e que segue em andamento. Muitas imagens estão impregnadas das discussões, dos vai-e-vem entre os ensaios feitos remotamente, dos experimentos de dramaturgia de cena e dramaturgia textual e são contextualizados e debatidos nos trabalhos acadêmicos das próprias criadoras.

Já com os personagens definidos, partimos para a criação do “caminho”. Como os personagens já traziam números, a sua justaposição já dava uma indicação da montagem das cenas. Foi apresentado o primeiro ato em setembro de 2020, com 15 quadros, mas essa montagem continua em andamento. Deixo em anexo (ANEXO IV), a escaleta com os quadros que foram feitos e os quadros que estão em construção.

## 6 CONCLUSÃO: PERCURSO DE CRIAÇÃO DA TESE

Aqui é o fim do caminho... E é só a partir desse lugar que posso vê-lo pelo inteiro, olhando o texto que ficou para trás como pegadas ainda recentes... Nesta conclusão, rememoro de forma breve como os pontos-chaves “surgiram” e discorro um pouco mais sobre a estrutura da tese, como se deu sua organização, sua “montagem”...

O ponto de partida foi intuir que não conseguia escrever sem pensar nisso como ato que me põe diante de um outro.

- O que, de fato, eu queria construir (com outro) por meio desse texto?

Foi a pergunta que sondei durante todo estudo até perceber que essa pesquisa-criação é, antes de mais nada, uma experimentação do escrever e uma tentativa de compartilhá-lo: uma espécie de vivência do escrever intermediada pelo próprio escrever. Foi em torno disso que eu orbitei, revisitando procedimentos que eu já fazia, investigando outros que eu queria desenvolver, agregando vozes, desvelando pulsões, revisitando memórias, colocando o processo de criação como um dos fios condutores e abrindo-o com outras vozes teóricas e com outras criações...

Só depois de muito tempo e já com muito material escrito, eu percebi que estava trabalhando basicamente em torno de termos de articulação, de pequenas ferramentas, com as quais eu caminhava nos meus processos de criação e em outros. Brotou-me a ideia de “estúdio”: um lugar de trabalho, apenas. Sem um norte específico. É como se tu entrasses na minha “oficina” e lá eu compartilhasse não um método, mas uma vivência, um fazer. No caminho aqui proposto, eu primeiramente me apresento, falo o que me atravessa, o que me move, minhas pulsões e como geralmente procedo na criação de meus projetos e, feito isso, começo a trabalhar em cima desses termos de articulações, tentando trazer para essa parte do texto (denominada “Cortes” e “Quadros de Memória”) a mesma situação das oficinas de dramaturgia que ministrei no fim de 2020 e começo de 2021, onde, na primeira parte eu desenvolvia um termo de articulação com teorias, exemplos diversos e improvisos e, depois (já nas últimas aulas) compartilhava algo da minha prática, abrindo processos de criação. Então, os Cortes acabam sendo essa “aula-experiência”, na qual estou ao mesmo tempo explicando e construindo (e tentando

entender) as dinâmicas desses termos articulatórios. Depois, nos Quadros de Memória, abro o processo de criação do próprio texto da tese, revisitando os disparadores e seus bastidores, usando livremente os termos que foram trabalhados nos Cortes...

Olhando em retrospecto, eu vejo essa construção assim: primeiro formo um rosto, cavo-lhe os traços, as marcas, o jeito de olhar, os sinais, o jeito de dizer (A REFLEXÃO SOBRE A PESQUISA-CRIAÇÃO); depois apresento o coração, o jogo, como o texto “funciona” (O DISPOSITIVO CENTRAL: O JOGO PROPOSTO PELA PESQUISA-CRIAÇÃO ); depois formo as articulações, experimento-as, ensaio-as, dialogando com outras vozes (OS CORTES); e, por fim, falo, converso, junto o rosto às articulações, revisitando os lugares de memória que moveram a tese (OS QUADROS DE MEMÓRIA)\*.

Desmanchando esse dispositivo matriz, que me foi revelado pouco a pouco e permitiu-me uma lógica de montagem para agenciar os materiais da pesquisa, revisito aqui os principais pontos desenvolvidos neste Estúdio de Criação Dramatúrgica.

Diante de toda heterogeneidade dos materiais e pulsões com a quais eu lidei (e lido) no processo de criação (que se estende para a criação da tese), comecei a explorar a ideia de dispositivo como proposta metodológica para pesquisa com intuito de trazer para discussão acadêmica o que já fazia sentido na prática, que é quando se “transporta” dinâmicas de diversos lugares, meios, corpos, teorias, textos etc. para composição da obra por vir. Proponho pensar o dispositivo como um “complexo de articulações” (uma inteligência) que afeta o complexo de articulações de um determinado corpo ou de uma determinada relação, redistribuindo seus fluxos. Como, por exemplo, as articulações do confessionário, com a dinâmica estabelecida entre aquele que confessa e aquele que escuta, pode ser “jogada” numa outra relação, de um maso com um sado gerando possibilidades de composição. Nesse sentido, um dispositivo estabelece uma relação de interface, na qual um complexo de articulações se relaciona (se choca) com outro complexo de articulações.

Fazendo esse “plano geral”, começo a elaborar os dispositivos, os termos de articulação do estúdio de criação dramatúrgica. Reafirmo que tais termos não são conceitos, embora se sirvam de conceitos, mas possibilidades práticas, estratégias de abordagem, de análise e de composição.

O primeiro passo foi considerar a dramaturgia para além do específico de um determinado fazer: a dramaturgia do ator, a dramaturgia do texto, da luz, do palco etc., e me direcionar para como este fazer *se articula* com outras linhas de composição dramatúrgica. Evidente que, na dramaturgia que se volta para um labor específico, há uma articulação de ações, um arranjo interno, próprio de um meio, de uma técnica, de uma prática etc., porém, como trabalho com diversos tipos de matérias de expressão, mesclando teatro, cinema, literatura e produção cultural, caminhei para a direção inversa, considerando a dramaturgia como caminho (ou um cruzamento de caminhos) pelo qual um fluxo (ou fluxos) passa e manifesta um movimento (ou movimentos). Tudo que me “dá” caminho é um material dramatúrgico, a fila do caixa, a estrutura de três atos dos manuais de roteiro, os quadros de um jornal sensacionalista, pois ali podem passar fluxos diversos: a impaciência de alguém, a virada de fortuna de um herói, a história de um crime... Todavia, a relação caminho/fluxo não é unilateral. Pelo caminho da fila do caixa, com sua espera, com seu andar lento, podem “passar” a pulsão de um crime, a virada de fortuna de um herói, articuladas pelos passos dados a conta-gotas, cadenciados por uma voz distante que diz “próximo!”. Ao mesmo tempo, um fluxo, como por exemplo, uma explosão de raiva, pode passar por vários caminhos diferentes, cruzar, em sua torrente, o caminho de um trem que corre tranquilamente e de repente descarrilha, o caminho das ações do ator, o caminho do enredo, o caminho das escolhas da luz, o caminho da fila do caixa etc.

Diante desses termos abertos, caminho-fluxo, ficou-me a questão: o que definiria a “amarração” de um texto? Qual caminho seguir? Trabalhei no percurso de estudo com duas proposições sugeridas por Umberto Eco (1932, 1979). A primeira é considerar o texto como um “bosque” pelo qual o leitor atravessa, escolhendo ir para lá ou cá, criando junto com as pistas que o autor deixa, o texto como uma “máquina preguiçosa” que demanda a agência de seu leitor em diversos níveis. A segunda é colocar esse suposto “caminhante” com um elemento presente no processo genitivo da obra, o que Eco denomina como “leitor-modelo”, uma espécie de “outro”, uma figura, um personagem, uma sombra, um interlocutor virtual (ideal), um “outro a quem” o autor se direciona e flexiona o texto. Levei os dois conceitos para prática, jogando com esse passageiro do caminho que se constrói na caminhada como se ele fosse um personagem sobre o qual o texto (ainda por vir) é

projetado. Com isso em mente, elenquei quatro pontos-chaves que me servem de baliza para conduzir a “amarração” da obra, esse caminho do leitor: 1) o impulso que o põe dentro da obra, como ele, este passageiro, entra; 2) o que é minimamente dado para implicá-lo na viagem, o jogo que lhe é proposto; 3) como a paisagem desse caminho “muda”, como ela “vira”, como ela vai mudando, trazendo coisas de trás e projetando coisas para a frente; e 4) o impulso final, a imagem final, como esse outro “sai”...

Comecei, então, a refletir sobre o que poderia servir, mesmo que minimamente, como pontos de apoio para criação dessa passagem a partir dos materiais teóricos que eu tinha em mãos. Dá-se, então, diálogo envolvendo três vozes: Bergson, Eisenstein e o “Coro” dos manuais de roteiro. De Eisenstein eu “peguei” a ideia de montagem vertical, de linhas “maiores” de movimento que correm sobrepostas à sequência dos planos, linhas de calor, de ação, de ritmo etc., como se elas fossem frases de instrumentos de uma partitura, cada uma com um desenvolvimento específico, que se “juntam” numa “linha geral”. Do “coro” dos manuais de roteiro, eu “peguei” o desenvolvimento da ação do conflito intuindo que, se eu tirasse a “linha do enredo” (a história de um herói como começo meio e fim, que tem uma virada de fortuna e uma relação lógico-causal dos eventos), eu teria alguns termos que me permitiriam trabalhar as articulações do caminho e co-implicar outras linhas dramáticas que não necessariamente a do conflito. Giro basicamente em torno de dois termos: o “set”, a disposições de elementos dispostos para ação; e a “virada”, a mudança dessas disposições em função de um elemento que as desestabiliza. Aqui entra Bergson, finalmente, com a ideia de contração do passado no presente. Uma virada (desviando-me aqui da tendência dos manuais de roteiro) não seria necessariamente uma mudança de sorte, mas uma contração de linhas dramáticas. O clímax (a “virada principal”), por exemplo, não seria necessariamente um “grande ato”, mas um ponto de convergência, uma contração, na qual as linhas dramáticas que foram armadas (“setadas”) ao longo da trama são contraídas, co-implicadas, memoradas, fazendo com que as principais linhas dramáticas da trama virem e construam a IMAGEM FINAL. No drama tradicional, as viradas estão expostas no corpo da trama e o fluxo principal que liga as linhas dramáticas é pautado na virada de sorte do herói, ou seja, as linhas dramáticas secundárias acompanham as viradas do enredo. Porém, quando eu

começo a pensar em outros fluxos e outros tipos de caminhos, eu posso jogar com viradas que acontecem fora do corpo da trama, viradas virtuais ou ausentes, a serem construídas pelo espectador - como é o caso de Roberto Zucco (1995), de Koltés, que elimina do texto os motivos pelos quais o *serial killer*, o Zucco, mata, construindo sua trajetória como se ele fosse um trem que passa em desgoverno, rasgando o cotidiano dos demais personagens, despertando seus impulsos mais recônditos ; e, também, com armações (*sets*) que não são a exposição de uma história, mas o arranjo de um sistema de elementos que podem “virar” de outras formas, como a prática do *fist-fucking* em *Dentro*, de Newton Moreno (2008), onde a penetração da prática sexual extrema “se arma” junto com as reminiscências mais profundas do personagem principal, à medida que ele penetra o outro com seu punho, ele adentra, também, os cantos de sua memória e de seus primeiros amores.

Aqui eu tinha termos que me permitiam experimentar diversos caminhos e diversos fluxos, no entanto, ainda faltava o personagem... Para abordá-lo fiz um caminho diferente... O que tinha desenvolvido até então (a ideia de caminho-fluxo e os pontos de baliza) já se dava de forma intuitiva, começando em *As Três Fiandeiras*, onde a vazante da maré funcionava como dispositivo para construção do caminho das personagens montando uma história e embarcando nela (Item 5.1), e ficou mais patente enquanto estratégia de criação na construção dos radiodramas do projeto *Fôlego Curto* (Item 5.2), que se deu durante a pesquisa de doutorado. Na seara do personagem, eu queria, sobretudo, me desviar da montagem psicologizante e ir em direção a outras possibilidades de composição. Eu tinha o conceito de Ryngaert (1991; 2006), do personagem como um vetor de forças, o ponto “X” sobre o qual se cruzam discursos, pulsões, desejos etc. Porém ficava no ar a questão: como jogar com isso? Como experimentar isso? Veio-me uma imagem: o personagem como uma espécie de câmera-projetora (como os primeiros cinematógrafos), que captura imagens e que também as projeta. O personagem tem um arranjo singular de tensões que condensa (captura) linhas de discursos, caráter, forças, pulsões etc. projetando imagens na medida em que vai sendo provocado por outras imagens (outros personagens, outros tempos e espaços, forças etc.): ele se revela de acordo com as múltiplas provocações que afetam o cruzamento de suas linhas de composição, fazendo-as “saltar para fora”, projetando-as.

Indo para a prática, nas provocações dos processos de *Memórias de uma*



*manicure* (Cia Bonecas Quebradas) e *A Vagabunda* (Xama Teatro), eu trabalhei a construção do personagem por meio de “imagens indiretas” (Itens 5.3 e 5.4) representando-o através de imagens que não remetiam diretamente a um ser humano, mas a objetos, bichos, imagens que me davam dinâmicas, movimentos, linhas de força etc., como o exemplo que dei de um personagem que é indiretamente representado por um “fio pelado”. Tal imagem me dá possibilidades de jogo: algo que não pode triscar se não entra em curto, algo arriscado, perigoso, por onde corre uma energia violenta etc. Para construção dessa imagem, trabalhei dois procedimentos. Primeiramente pergunto o que “divide” esse personagem: ele está “entre o quê e o quê”? Entre o ir e ficar? Entre o dizer e o não dizer, entre os cantos da casa e a sala? A divisão, nesse sentido, é aquilo que separa e une ao mesmo tempo as linhas que compõem o personagem, criando “contrastes”, ou seja, fricções que fazem com que a dinâmica de uma linha específica se contraste (seja revelada, destacada) por outra linha, como, por exemplo, a divisão entre o corpo e a voz, em *Vaga Carne*, de Grace Passô (2018), onde o fluxo de uma voz movente (aprisionada na carne), se contrasta com as marcas do corpo de uma mulher negra, marcas do tempo passado e do tempo presente... A divisão me permite cruzar sentidos (discursos, situações, forças) e contrastá-los, colocá-los em relação. Porém, este arranjo dinâmico, só se “revela” quando esse personagem se “choca contra” outras imagens. Não sendo ele mais necessariamente uma representação de uma pessoa em uma situação dramática, ele pode se chocar contra outros personagens fora do microcosmo, contra situações em tempos e espaços diferentes, como se ele tivesse um sistema singular de captura de imagens (o motor que o divide), reagindo (revelando imagens) de acordo com a provocação, com aquilo contra o que ele se choca, como o exemplo dado de *Maré*, de Abreu (2016), no qual os personagens que viveram a tragédia da chacina se direcionam para vários “interlocutores”, a um parente, a um entrevistador, a si mesmos, a um vizinho, a uma lembrança, misturando pontos de vista, espaços e tempos, tudo isso articulado num só bloco de texto.

Esses foram os principais pontos, em torno dos quais orbitaram as vozes teóricas, as composições de outros artistas e a minha escrita. Se dramaturgia, no sentido abordado aqui, é um caminho (ou junção de caminhos), faltava-me justamente encontrar termos com os quais eu pudesse “caminhar”, ou seja, faltava-

me refletir sobre a minha criação, “montar” meus dispositivos de composição e fazer com que tais procedimentos tecessem lógicas com outras criações, servindo-me também para análise (para decomposição). Tudo que foi construído na tese, foi experimentado no seio da própria tese: os múltiplos exemplos, a montagem, os dispositivos, as falas direcionadas ao leitor, as imagens construídas, o “eu”, o “tu”, os caminhos etc.: aqui eu não estava somente falando sobre o escrever, eu estava escrevendo, eu estou escrevendo: é uma experiência, eis a conclusão deste trabalho. Uma vivência da escrita e seus múltiplos atravessamentos, estabelecida no entre dessas páginas, nas quais eu busco não exatamente conceitos, mas possibilidades de diálogo entre criações, articulações entre pesquisa e prática ou, melhor dizendo, a prática da pesquisa partindo da singularidade do fazer artístico.

A pesquisa continua, por certo, posto que sigo nas veredas da criação, nas formações, nos projetos, nas provocações e nos encontros... Sigo, pois, e aqui me despeço. Foi até aqui que caminhei... Estas linhas derradeiras, escritas nos dias chuvosos de maio de 2021, em São Luís do Maranhão, é o ponto em que o texto sai das minhas mãos e vai parar nas tuas.

Forte abraço!

Igor Nascimento

São Luís-MA

...*Fim*...

...Fim...

...Fim...

## REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. **La crise du Personnage dans le théâtre moderne**. Paris: editions Gallimard, 1994.

ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. In: **Cadernos da ELT**, 2004, n. 2.

ABREU, Márcio. **Maré: Projeto Brasil**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce un dispositif?**. Espanha: Rivages de Poche, 2014.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ARAÚJO, Ed Wilson Ferreira de (org); SOUSA, Jefferson Saylon Lima de. **Vozes do anjo: do alto-falante à Bacanga FM**. São Luís: EDUFMA, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

BATAILLE, George. **História do Olho**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

BARBA, Eugênio; SAVARESSE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005

BUCKLAND, Warren. **Puzzle Film : complex storytelling in contemporary cinema**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2009

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERGSON, Henri. **Memória e vida: texto escolhidos por Gilles Deleuze**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris: Edition Gallimard, 1957.

CARRIÈRE, Jean-Luc. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de roteiro e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COMPARATO, Doc. **Da criação do roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

DANAN, Joseph. **Qu'est-ce que la dramaturgie?**. Arles: Actes-Sud Papiers 2010.

DANAN, Joseph. **Entre le Théâtre et la performance**. Paris: Actes-Sud Papiers, 2013.

DANAN, Joseph; SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Atelier de l'écriture théâtrale**. Arles: Actes-Sud Papiers, 2012.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Tradução

DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: éditions Champs Libre, 1971.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: a imagem-movimento**. Trad. de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Bergson, Matière et Mémoire**. Cours du 05/01/1982. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/70>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Capitalisme et schizophrénie, t.2: Mille Plateaux**, com Félix Guattari, Paris, Minuit, 1980. [Ed. bras.: Mil platôs, São Paulo, Ed. 34, 5 vols., 1995-1997.]

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas (SP): Papirus, 1993.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia

das Letras, 1932.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. Rio de Janeiro: Globo Editora, 1999.

HUDSON, Kim. **The virgin's promise** : a new archetypal structure. São Francisco (EUA): Michael Wiese Productions; Illustrated, 2010.

IBSEN, Henrik. **Um inimigo do povo**. Porto Alegre: LePM, 2011.

JOUBE, Vincent. **L'Effet personnage dans le Roman**. Paris : Puf Écriture, 1998.

KAFKA, Franz. **A metamorfose e o veredicto**. Porto Alegre: LePM, 2018

KOLTÉS, Bernard-Marie. **Teatro de Bernard-Marie Koltés**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1995.

MAQUIAVEL, Nicolau. **A Mandrágora**. LL Library: 2013

MACHADO, Roberto. **Deleuze, arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009

MACHADO, Nicolle Silva. **Experiências desacatam referências?**: poéticas problemáticas para criação em teatro. 2020, 126 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick ou a baleia**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MILLER, Arthur. **A morte do caixeiro viajante e outras quatro peças**. Tradução

José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOLIÈRE. **Tartufo**. São Paulo: Abril Cultural S.A., 1976

MORENO, Newton. **Agreste, body art, a refeição**. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado Geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008

MCKEE, Robert. **Story**: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte e letra, 2006

NASCIMENTO, Igor. **Caras-Pretas**. São Luís: Resistência Cultural, 2015.

NASCIMENTO, Igor. **Fôlego curto**. São Luís: EDUFMA, 2017.

NASCIMENTO, Igor. **Nas coxias do texto**: a confecção de “As três Fiandeiras”. 197f. Dissertação (mestrado) – programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OKAMOTO, Eduardo. **O Ator-montador**. Campinas, SP, 2004. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

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

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**. 2018, n. 2, p. 107-122.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introduction à l'analyse du théâtre**. Paris: Bordas, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréia Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Le Personnage théâtrale contemporain**: décomposition, recomposition. Paris: Editions Théâtrales. 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Écritures dramatiques contemporaines**. Paris: Armand

Colin, 2011.

RYKNER, Arnaud. **Notas sobre o dispositivo**. Porto: Edições Afrontamento, 2019.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Avenir du Drame** : Écritures Dramatique Contemporaines. Lausanne (Suisse): Éditions De L'Aire, 1981

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SERMON, Julie. **L'Effet-figure**: états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004.

SNYDER, Blake. **Save the Cat, The Last book on screenwriting that you'll ever need**. EUA: Natl Book Network: EUA, 2005.

SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **Ator-contador**: a voz que canta, fala e conta espetáculos do Grupo Xama Teatro - São Paulo: G. S., 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes USP.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **A vagabunda**: subjetividades e políticas da cena no modo de criação de espetáculos do grupo Xama Teatro – MA. 2020. 96 p. Relatório. (Pós-doc. em Artes Cênicas). UNIRIO, Rio de Janeiro.



VINAVER, Michel. **Écritures dramatiques** : essais d'analyse de textes de théâtre. Paris: Actes Sud. 1993.

VINAVER, Michel. **La Demande d'emploi**. Paris: L'arche, 1998a.

VINAVER, Michel. **Écrits sur le théâtre 1**. Paris: L'Arche, 1998b.

VINAVER, Michel. **Écrits sur le théâtre 2**. Paris: L'Arche, 2002.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: Estrutura mítica para escritores. Tradução de Petê Rissatti. 3ª Edição. São Paulo: Aleph, 2015.

XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.

## FILMOGRAFIA

O FABULOSO destino de amélie poulain. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Roteiro: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet. Produção de Claudie Ossard Productions. Brasil: Lumière, 2002. DVD (2h 02min)

CARNÍVORAS. Direção; Jérémie Renier, Yannick Renier. Roteiro: Yaël Langmann, Jérémie Guez. Produção de Chi-Fou-Mi Productions. Brasil: Bonfilm, 2018. Exibição (1h 38min).

CISNE negro. Direção: Darren Aronofsky. Roteiro: Mark Heyman, Andres Heinz, John J. McLaughlin. Produção de Fox Searchlight Pictures. EUA: 20th Fox Entertainment, 2011. DVD (1h 48min)

CIDADE de deus. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani. Produção de O2 Filmes, Vídeo Filmes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. 1 DVD (2h 10 min.)

CORRA, Lola, corra. Direção: Tom Tyker. Roteiro: Tom Tyker. Produção de X-Filme Creative Pool. Brasil: Columbia TriStar Home Video, 1999. VHS (1h 21min)

ÉDIPO rei. Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Pro. dução de Arco Fim Somafis. Italia: Eureka Entertainment, 2012. DVD (1h 44).

ILHA das flores. Direção: Jorge Furtado. Produção Casa de Cinema de Porto Alegre. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. VHS (13min).

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção de Matizar: VideoFilmes, 2007. DVD (1h40min) .

LOST highway. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch, Barry Gifford. Produção de CiBy 2000, Asymmetrical Productions, Lost Highway Productions LLC. Brasil : PlayArte Filmes, 1997.

MEMENTO. Direção : Christophe Nolan. Roteiro: Christophe Nolan, Jonathan Nolan. Produção de Newmarket Capital Gourp, Team Todd, I Remember Productions, Summit Entertainment. Brasil: LW Editora, 2000. DVD (1h 53min).

MULHOLLAND DR. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. Produção de The Picture Factory. Brasil: Europa Filmes, 2002. DVD (2h 27 min).

SEXTO sentido. Direção: M. Night Shyamalan. Roteiro: M. Night Shyamalan. Produção de Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment. EUA: Buena Vista Home Entertainment, 2000. DVD (1h 47min).

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Peter Benchley, Carl Gottlieb. Produção de Zanuck/Brown Productions. EUA: American Broadcasting Company, 1979. VHS (2h 04min).

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Produção de Shamley Productions. EUA: Universal Pictures Home Entertainment, 1998. DVD (1h 49 min).

SEVEN: Os sete crimes capitais. Direção: David Fincher. Roteiro: Andrew Kevin Walker. Produção de Cecchi Gori Pictures, Juno Pix, New Line Cinema. EUA: new line Homem Entertainment, 2004. DVD (2h 07min).

SILÊNCIO dos inocentes. Direção: Jonathan Demme. Roteiro: Ted Tally. Produção de Strong Heart/Demme Production. EUA: Sony Pictures Home Entertainment, 2000. DVD (1h58 min).

**ANEXOS I - MONÓLOGOS CRUZADOS DE “AS TRÊS FIANDEIRAS”**

ISABEL é ZEZÉ

ISADORA é CHICA

BEATRIZ é DAS DORES

**ZEZÉ.** Meu marido morreu. Foi por causa de uma espinha de peixe! Aconteceu assim: de repente. Quando dei por mim, o homem já estava se debatendo todinho no chão...

**CHICA.** Se eu tenho filhos? Sete! Janderlei, Jandaederson, Jandaerson, Jandaeldison, Jandailson, Janderlei eu já disse? Janderlago e, pra terminar, tem o Ribamar...

**DAS DORES.** Sim, sim, faço renda. Aprendi com minha mãe, que era mulher de pescador, que aprendeu com minha avó, que era mulher de pescador. E quem que não é mulher de pescador aqui nesta vila? Não tem um arquiteto!

**CHICA.** Cada um desses meninos se enrabichou por rabo de saia e se tacaram no mundo, exceto Ribamar, que tem só 15 anos...

**DAS DORES.** Eu sou mulher de pescador. Ele ia pro mar, eu fazia renda. Ele se foi com mar. Eu continuo aqui fazendo renda... Fazer o quê? É uma maneira de costurar as lágrimas...

**ZEZÉ.** Certo dia ele apareceu na praia. Atordoadado, o homem, que só vendo. Levei pra benzedeira. Sabe o que era? Canto de sereia! Ora se eu vou acreditar numa marmota dessa! Eu, Zezé, vividinha da silva do jeito que eu sou?! Isso estava era com piranha, que eu sei!

**DAS DORES.** Quando não estava no bilro, estava tratando de peixe. Quando não estava tratando de peixe, estava pegando o diabo do homem no bar...

**CHICA.** O pai do Janderlei, Jandaederson, Jandaerson, Jandaeldison, Jandailson, Janderlei eu já disse? e do Janderlago; já morreu. O pai de Ribamar: uma mulher levou!

**DAS DORES.** Passei tanto tempo sendo flor para os outros que quando dei por mim não dava mais tempo de ser rosa...

**ZEZÉ.** Ele não gostava de peixe... Nunca gostou... Só comia por que ficava esquisito um pescador não comer peixe...

**DAS DORES.** Quando ele chegava em casa, bêbado, dormia feito uma pedra... E eu, ali do lado dele, me debatia à maneira dos limos...

**ZEZÉ.** Dizia 'Peixe não enche bucho, mulher'...

**CHICA.** Homem é que nem bicicleta, se desgrudar o olho vem uma outra e sai pedalando...

**DAS DORES.** Um dia ele foi inventar de levantar a mão para mim. Ah mas não deu certo!...

**ZEZÉ.** E olha como o destino é caprichoso: ele morreu engasgado justamente com uma espinha de peixe!

**DAS DORES.** Expulsei de casa. Mandei ir embora. Ele saiu fugido pro rumo do mar, porque, se ficasse, ia levar uma surra...

**CHICA.** O Ribamar, meu filho mais novo, desde pequeno, cisma em ir pescar em alto mar. Eu não deixo! Nunca deixei! Porque se pescasse ia ser pescador e pescador não pode ver um rabo de saia que larga tudo de mão!

**ZEZÉ.** Sabe o que ele me disse antes de morrer? Você não vai acreditar...

**DAS DORES.** Descobri, no outro dia, que o barco dele tinha alagado. Deus o tenha, se o Diabo não tiver carregado.

**ZEZÉ.** Bem feito para cara dele!

**CHICA.** Outro dia encontrei o pai dele. O coitado me pediu para voltar, que eu era o amor da vida dele. Eu voltei! Voltei pra ver se Ribamar tirava da cabeça essa ideia de mar...

**DAS DORES.** Eu ficava olhando pro mar. Quem sabe ele não volta para pegar as coisas que deixou. O mar tem dessas coisas. É uma boca enorme que, de vez em quando, cospe fora o que comeu. O pobre do homem era uma dessas carnes ruins. Aquela que a gente mastiga, mastiga, mas não consegue engolir.

**CHICA.** Não adiantou... Ribamar embarcou mesmo assim, faz três dias... E eu fico assim, olhando pro mar... Que o santo cuide do meu menino...

**ZEZÉ.** Ele disse pra mim, alto e bom som: 'Zezé, vou morar com outra!'...

**CHICA.** Ribamar? Ribamar me ajuda aqui na loja. Ele não gosta de jeito nenhum. Vai na marra...

**ZEZÉ.** Nisso que ele disse 'vou morar com outra' ele engasgou...

**DAS DORES.** Não sei se Fugêncio ia ter coragem de me bater...

**ZEZÉ.** Eu perguntava “Qual o nome dela?”, e o sem-vergonha me dizia “Aua, Aua”, “O quê? Aura? Isso lá é nome de gente?!”, “Aua, aua”, “O que, Alma?! Tu vai me trocar por um espírito?! É isso?!”

**CHICA.** Até hoje eu acho que, se Fuginaldo estivesse aqui, Ribamar não tinha ido pescar. Mas ele foi! É teimoso que nem uma mula, esse menino!

**ZEZÉ.** Quando eu percebi que ele estava engasgando comecei a bater na costa dele! ‘Desembucha, diabo! Desembucha!’ Ele dizia ‘Che... Che... Che...’ e eu ‘Sheila de quê?’ E ele ainda engasgado ‘ga... ga... ga..’, e eu ‘Gaga? Sheila Gaga? Eu não conheço nenhuma Sheila Gaga, Fujêncio!...

**DAS DORES.** Mas se levantou a mão é por que pensou, e ‘todo penso é torto’...

**ZEZÉ.** E não que pra azar dessa miséria ele foi cair em cima da faca que eu estava cortando peixe naquela horinha mesmo?! Daí ele caiu no chão e ficou se debatendo tipo peixe em cima da faca, pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo e se furou todinho! E eu fiquei desolada. Fiquei acabada, meu Deus! E desde então, tenho essa Sheila Gaga engasgada aqui na garganta.

*Ouve-se um barulho. Alguém bate duas vezes na porta, fortemente.*

**CHICA.** O que foi isso? É Ribamar! É Ribamar, eu tenho certeza! Graças a Deus!

*Zezé e Das Dores olham para Chica. Os olhares se encontram. Uma perda transborda.*

**CHICA.** Não Zezé, não Das Dores... Ribamar, não! Ribamar, não!

## ANEXO II – RADIODRAMA “FORA DO AR”

### CASA DE MADEIRA / SALA DE CHICA - NOITE

SOM: TIC-TAC DE RELÓGIO / MARÉ AO FUNDO

SOM: TRILHA MELODRAMA TRISTE

PROTAGONISTA DA NOVELA

Oh! De tudo o que passei, de tudo o que vivi, apenas uma coisa, uma coisa me falta... Tenho essa vida, o amor de Luís Miguel, mas... Não posso ser feliz por completo... Como sofro por não poder estar com meu menino...

SOM: TV FORA DO AR

CHICA

Ah não... (CAMINHA PARA FRENTE DA TV) Essa não! De novo! Logo no último capítulo! (BATE NA TV) Que joça, hein! Justo na parte mais bonita... (BATE NA TV)

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ai! Ai!

CHICA

Oxe... Mas não é assim a cena (BATE DE NOVO NA TV)

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ai, mulher! Para de sacudir isso aí, por favor, pode ser?!

CHICA

Mas, mas... Maria?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Sim...

CHICA

Mas... É você?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Sim...

CHICA

A Maria del...

SOM: VINHETA ABERTURA DE NOVELA

PROTAGONISTA DA NOVELA

Maria del Mar!

SOM: SAI TRILHA

SOM: AMBIENTE CASA DE CHICA: TIC-TAC DE RELÓGIO, MARÉ AO FUNDO.

SOM: A VOZ DE CHICA ESTÁ NESSE AMBIENTE, DENTRO DE UMA

CASA PEQUENA, DE MADEIRA, PERTO DO MAR. A VOZ DA PROTAGONISTA DA NOVELA SAI DE DENTRO DA TV. É CLARA E LIMPA. SUA VOZ É TÍPICA DAS DUBLAGENS DE NOVELA MEXICANA, AVELUDADA, QUASE SEMPRE ACOMPANHADA DE TRILHA E DE EFEITOS.

PROTAGONISTA DA NOVELA

Maria del Mar, a própria!

CHICA

Hum...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Mas... Espera! Para tudo! Por que... O que foi... Acho que... O que está acontecendo comigo? Não consigo sair desse quadro? É isso? Estou presa nessa tela? Será que mais uma vez...

SOM: TRILHA MELODRAMÁTICA SUSPENSE

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.)

Oh, não! Será que mais uma vez Suzana armou para cima de mim?

CHICA

Olha, mermã, eu acho que não, viu?

SOM: SAI TRILHA MELODRAMÁTICA SUSPENSE

CHICA (CONT)

Isso deve ser bem coisa da maresia, sei lá. Aqui na vila acontece cada coisa... Dia desses, o seu Pedro, da quitanda lá da esquina, sabe, acordou com a pele coberta de escama, parecia um peixe, um peixe, acredita?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Argh... Vai ver era só escama de um peixe lá que ele cortou. Ele não tomou uma ducha? Não deram um banho nele?

CHICA

Até intentaram, mas não tiveram coragem, sabe? Ficaram com medo de o homem gostar de vez da água e terminar de virar peixe...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Credo em cruz!

CHICA

Pescador é cheio de superstição. Meu filho era pescador e...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Mas, mas...

SOM: TRILHA MELODRAMÁTICA TRISTE

CHICA

Que foi?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Oh céus! E o que será que eu fiz para merecer esse destino? Depois de ter sobrevivido aos ataques de Suzana Bragança. Às armações da empresa que eu, eu, eu ergui e quiseram me tirar à força enquanto... (PAUSA) Enquanto eu estava de luto pela morte do meu menino, Guilherme. Oh! Destino, por que vim parar aqui? Tudo que eu peço, somente isso, tudo que eu peço é que as coisas voltem ao normal...

(CHICA BATE LEVEMENTE NA TELA)

SOM: SAI TRILHA MELODRAMÁTICA TRISTE

CHICA

Ei... Essa outra...

PROTAGONISTA DA NOVELA

O que foi?!

CHICA

Olha, sinto te dizer, mas o normal é esse lado daqui, não o daí, viu?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ah e isso é a normalidade... O que fiz para merecer? Deus, misericórdia!

CHICA

Bem, acho que vou desfazer o seguinte: vou mudar rapidinho de canal e volto pra ver se alguma coisa desmudou...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Não, não faça isso! Não faça isso! Simplesmente, não o faça! Não me deixe só nesse momento tão... tão... (CHORA)

CHICA

Tudo bem! Tudo bem! (PAUSA) Nossa...

PROTAGONISTA DE NOVELA (FUNGANDO O NARIZ)

Desculpe...

CHICA

Não, nada não. Se preocupe não... É que eu te acho tão bonita... até chorando...

PROTAGONISTA DA NOVELA (ASSOANDO O NARIZ)

Eu sei...



CHICA

É muita produção, né? Maquiagem, figurino...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Até que não, imagina, eu sou assim!

CHICA

Né, não...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Sou sim...

CHICA

Né, não...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Juro... Na verdade, isso aqui tudo é só uma base básica da Pearl Clear. Você sabia que é uma fórmula inspirada nas pérolas do fundo do mar?

CHICA

Hum, hum...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Por isso ela dá essa leveza firme, delicada e, acima de tudo, preciosa...

CHICA

Qui! Isso não funciona, não. Eu comprei. Até que dá uma coradinha na pele, mas a cara da gente continua a mesma e não fica assim que nem a tua...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Jura?

CHICA

Pois é!

PROTAGONISTA DA NOVELA

Mas, amiga, você tem que dar pelo menos um jeito nessas olheiras, não acha? Usa o Pearl Diamond for Eyes pra...

CHICA

Deixa elas aqui... Eu gosto delas... Gosto de pensar que são redinhas que o sono vem e arma debaixo dos olhos...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Tudo bem, cada um com o seu sei lá o quê... Eu só sei que eu...

SOM: VINHETA ABERTURA DE NOVELA

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.)

Maria del Mar... Apesar de ter uma vida sofrida, nunca digo não para a beleza!

CHICA

Ah tá... Pra você é fácil, né? Tem essas “luz” aí... Um monte de gente trabalhando, te penteando, te afunilando, te coisando, a câmera pegando só o lado bonito da fuça, aí tem produção, efeito...

(PAUSA LONGA)

CHICA (CONT.)

Oi... Tá me ouvindo? (BATE NA TELA DA TV) Ei!

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ai, ai, *pérdoname*! Estava exatamente no meio de uma pausa dramática!

SOM: TRILHA TENSÃO

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.)

Não tenho tempo! Preciso pensar! Preciso pensar! Não posso ficar aqui! Não poderei! Não posso! Eu tenho uma vida! Uma vida!

SOM: SAI TRILHA TENSÃO

SOM: TIC-TAC / SOM DE MAR AO FUNDO

CHICA

E quando eu falo não tem musiquinha...

SOM: ENTRA TRILHA ASCENSÃO

PROTAGONISTA DA NOVELA

Mas eu me erguei! Sou Maria del Mar! Essa é a minha história!

SOM: SAI TRILHA DE ASCENSÃO

CHICA

Pois eu sei, ô essa outra, o que vai acontecer..

PROTAGONISTA DA NOVELA

Como assim?

SOM: TIC-TAC / SOM DE MAR AO FUNDO

CHICA

É a terceira reprise dessa novela.

SOM: EFEITO SURPRESA/REVIRAVOLTA

PROTAGONISTA DA NOVELA

Não diga!

SOM: TIC-TAC / SOM DE MAR AO FUNDO

CHICA

Pois é!

SOM: EFEITO SURPRESA/REVIRAVOLTA

PROTAGONISTA DA NOVELA

Não diga!

SOM: TIC-TAC / SOM DE MAR AO FUNDO

CHICA

Pois digo, sim. Olha, você está no quarto e de repente vão bater na porta...

SOM: EFEITO SURPRESA/REVIRAVOLTA

PROTAGONISTA DA NOVELA

Oh! É Susana que virá matar-me!

SOM: TIC-TAC / SOM DE MAR AO FUNDO

CHICA

Não, menina, Susana já morreu no penúltimo capítulo. Esse é o último, deixa de ser lesa...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Ah, *verdad, verdad!* Ufa!

CHICA

Quem aparecerá é teu filho, Guilherme.

PROTAGONISTA DA NOVELA

Mas como? Eu o enterrei! Eu o enterrei!

CHICA

Na verdade, nunca acharam o corpo. Tudo foi armação de Suzana.

PROTAGONISTA DA NOVELA

Maldita! Desgraçada!

CHICA

É uma desgranhenta, mesmo... Mas, pois bem, deixa eu te contar. O pequeno escapou com vida do acidente de barco. Mas achou de perder a memória e vagou durante anos e anos numa ilha deserta até ser resgatado pelo barco

pesqueiro de seu tio.

PROTAGONISTA DA NOVELA  
E como ele o reconheceu?

CHICA  
Pela medalhinha de nossa senhora de Fátima...

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Ah, a medalhinha!

SOM: TRILHA TERNA

CHICA  
Eu tenho uma igualzinha!

PROTAGONISTA DA NOVELA  
E ele se lembra de mim?

CHICA  
Pois quando do instante exato em que ele vê que tu usa exatamente o mesmo cordão, tudo volta, tudo se resolve, o passado se cola no passo do presente e o futuro se encaminha num desses “felizes para sempre”.

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Ah tá... Então é isso...

SOM: SAI TRILHA TERNA

LONGA PAUSA

CHICA  
O que foi? Outra pausa dramática?

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Ah, quem me dera outra pausa dramática! Você! Você arruinou tudo...

CHICA  
Mas ele está vivo! Quem me dera que meu menino também estivesse. E é tão lindo quando vocês se encontram. Eu penso que a qualquer momento Ribamar pode entrar por essa porta e... mas ele não vem mais...

PROTAGONISTA DA NOVELA  
Acontece...

CHICA  
Mas seu filho voltou!

PROTAGONISTA DA NOVELA

E o drama? E a emoção? Agora que já sei não posso mais fazer nada...

(PAUSA)

CHICA

Eu também não. Tem coisa que não muda, o futuro das “novela” e os “passado” da vida.

(PAUSA)

PROTAGONISTA DA NOVELA

E agora?

CHICA

É desligar a TV, não é?

SOM: TRILHA DE DRAMA

PROTAGONISTA DA NOVELA

Não! Não! Não faça isso comigo!

CHICA

Não tem mais por quê: eu não tenho mais o que fazer com você, você não tem mais o que fazer comigo, o que se faz então?

PROTAGONISTA DA NOVELA

Não, não faz isso comigo! Não me desliga! Isso é pior que a morte! Diga, diga, eh...

CHICA

Chica!

PROTAGONISTA DA NOVELA

Chica! Me conte sobre o seu... Ribamar, é isso? Como você sabe que ele não vem mais? Ele pode estar por aí, sem memória e...

SOM: SAI TRILHA DE DRAMA

CHICA

Eu encontrei...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Como?

CHICA

Hum... Não sei se...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Fala!

SOM: SAI SOM DE AMBIÊNCIA DA CASA (OS TIC-TACS E O SOM DO MAR)

CHICA

Já fazia três dias que Ribamar tinha sumido. Eu estava aqui na sala, contando rosários pra Nossa Senhora. Daí, senti um vento entrar na casa. Era um vento leve, pesado feito uma lâmina. Um arrepio me atravessou o meio da espinha, sabe? Um aperto no peito... Um nó desaguado na garganta... E eu sabia, sem saber, que algo, alguma coisa tinha desacontecido...

PROTAGONISTA DA NOVELA

Desculpe... Eu...

SOM: FADE IN: VENTO SOPRANDO

CHICA

E tinha um fio de vento suspenso no ar, balouçando. Segui... Passei pela rua, pela feira, pelo cais...

SOM: FADE IN: ONDAS QUEBRANDO

CHICA (CONT.)

Segui, segui, na areia, nas pedras, até que esse vento se calou no outro lado praia. E lá ele estava, meu menino, e lá eu me fui...

PAUSA

SOM: FADE OUT VENTO SOPRANDO E ONDAS QUEBRANDO

SOM: VOLTA SOM AMBIENTE DA CASA DE CHICA: TIC-TAC / MAR AO FUNDO

CHICA (CONT.)

Desculpe, eu... Sabe como é que é, né... O mar dá, o mar leva... Você... Você está aí? (BATE LEVEMENTE NA TV) Oi, eu não queria... Essa é outra pausa dramática? (BATE MAIS UMA VEZ)

SOM: TV FORA DO AR

CHICA

Agora ela se foi de vez...

(CHICA SE SENTA)

SOM: SAI TV FORA DO AR

SOM: TRILHA MELODRAMA TRISTE EM SEGUNDO PLANO

PROTAGONISTA DA NOVELA (EM SEGUNDO PLANO)

Oh! De tudo o que passei, de tudo o que vivi, apenas uma coisa, uma coisa me

falta...

CHICA

Ei! Você voltou!

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.)

Tenho essa vida, o amor de Luís Miguel, mas... Não posso ser feliz por completo...

CHICA

Ei... Sou eu!

PROTAGONISTA DA NOVELA (CONT.) (EM SEGUNDO PLANO)

Como sofro por não poder estar com meu menino...

SOM: ALGUÉM BATE NA PORTA EM SEGUNDO PLANO

PROTAGONISTA DA NOVELA (EM SEGUNDO PLANO)

Já estou indo...

CHICA

Ela já se foi...

PROTAGONISTA DA NOVELA (EM SEGUNDO PLANO)

Só preciso me recompôr... Só um instante...

CHICA (EM PRIMEIRO PLANO)

Só um instante...

SOM: PROTAGONISTA DA NOVELA ABRE A PORTA

SOM: TRILHA REVELAÇÃO

PROTAGONISTA DA NOVELA (EM SEGUNDO PLANO)

Não acredito...

CHICA (EM PRIMEIRO PLANO)

Não acredito...

PROTAGONISTA DA NOVELA (EM SEGUNDO PLANO)

É você!

CHICA (EM PRIMEIRO PLANO)

É você! Meu filho!

PROTAGONISTA DA NOVELA (EM SEGUNDO PLANO)

Meu filho!

CHICA (EM PRIMEIRO PLANO)

Meu filho!

SOM: VINHETA ABERTURA DE NOVELA

(CHICA ABAIXA O VOLUME)

CHICA

Ai, ai... é isso, né... Final de novela é tudo igual!

(CHICA DESLIGA A TV)

CHICA (CONT.)

Tá tarde...

(ELA DEITA NA REDE DA SALA)

FIM



### ANEXO III – RADIODRAMA “CARNE MOÍDA”

#### CENA 1: INT. PLANO METAFÍSICO

SOM: TIC-TAC TENSO DE RELÓGIO

(FIRMINO DESFERE UMA FACADA NO TÓRAX DE NATANAEL)

FIRMINO

Calma... Calma... Só foi uma estocada. Você não vai morrer. Sei o que faço.

NATANAEL

Você acabou de...

FIRMINO

Isso. Mas não é assim que você vai morrer...

SOM: PEDAÇO DE MADEIRA ERGUIDO DO CHÃO

NATANAEL

Espera...

FIRMINO

Não. A história já começou.

NATANAEL

Você...

FIRMINO

Isso...

NATANAEL

Eu vou gritar...

FIRMINO

Não vai adiantar... Só eu te escuto

NATANAEL

Alguém por favor! Socor...!

#### CENA 2: MONTAGEM: CONTAGEM REGRESSIVA

- 1) RUA MOVIMENTADA MOTOS E CARROS
- 2) PESSOAS CORRENDO
- 3) PORRADA DE PORRETE NO CORPO
- 4) CORPO CAINDO NO CHÃO

- 5) BIP DE MENSAGEM ENVIADA DE CELULAR
- 6) FACA SENDO AMOLADA
- 7) BIP DE MENSAGEM RECEBIDA DE CELULAR
- 8) VOZ MASCULINA: "SEGURA! SEGURA!"
- 9) TELEFONE VIBRANDO

### **CENA 3: INT. ESTÚDIO JORNAL SENSACIONALISTA**

SOM: VINHETA DE JORNAL

SOM: TRILHA INCIDENTAL "NOTÍCIA DE IMPACTO"

ÂNCORA 1

Açougueiro da Vila Machado faz carne moída de gente na rua! Eh isso aí, amigo telespectador. Um açougueiro, marido ciumento...

SOM: MUGIDO DE BOI

ÂNCORA 1 (CONT.)

Pegou o outro e tacou-lhe o cacete! (PARA O EDITOR) Mostra, Rodolfo! Põe na tela! Desce o *play*!

SOM: VÍDEO AMADOR COM GRITARIA E MUITO RUÍDO

ÂNCORA 1 (CONT.)

Volta pra mim! Isso!

SOM: SAI VÍDEO AMADOR COM GRITARIA E MUITO RUÍDO

ÂNCORA 1 (CONT.)

Uma cena, no mínimo, lamentável. Um drama daqueles, senhoras e senhores. Homicídio e cárcere privado. É mole?! Não saia daí, não, que dentro de instantes mostraremos mais. Mas antes, tenho um recadinho pra você. Já amanheceu o dia e você está cansado? Hum... Isso pode ser falta de vitaminas, viu? (PARA O CAMERAMAN) Pedrão, fecha aqui, fecha aqui na minha mão. (PARA O TELESPECTADOR) Isso aqui que estou segurando, é o Complexo Beta 12. Uma maravilha de suplemento pra você que tem a vida corrida...

### **CENA 4: EXT. RUA DE BAIRRO MOVIMENTADO DE PERIFERIA - DIA**

SOM: CORRERIA EM BAIRRO DE PERIFERIA MOVIMENTADO

SOM: VOZES ESPALHADAS VARIANDO ENTRE O PRIMEIRO, SEGUNDO E TERCEIRO PLANO

VOZES ESPALHADAS

*Pega!*

*Pega!*

NATANAEL

Socorro! Socorro!

FIRMINO

Não mexe, não! Mexe não, mexe não! Isso aí é um ladrão!

NATANAEL

Sou honesto! Trabalho certo. Nunca roubei nada...

VOZES ESPALHADAS

*Chega mais!*

*Nossa!*

*É ladrão!*

*Tá na cara!*

FIRMINO

Roubou!

NATANAEL

Não! Não! Eu juro!

FIRMINO

É?

(FIRMINO pega um celular e joga no chão).

FIRMINO

Taí o celular!

NATANAEL

Não é meu! Não é meu!

FIRMINO

É... É teu sim... Tudo aí é teu, né? Pensa que eu sou otário, ô filho da puta?!

VOZES ESPALHADAS

Filho da puta!

Calma!

NATANAEL

Seu Firmino... Vamos... Vamos resolver isso...

FIRMINO

Está resolvido! Tu vai morrer!

SOM: PEDAÇO DE PAU ARRASTANDO NO CHÃO

VOZES ESPALHADAS

Ih, esse vai morrer.

Vai morrer!

Já era!

Vai morrer!

NATANAEL

Eu... Eu não roubei nada!

VOZES ESPALHADAS

*Vai morrer!*

*Vai morrer!*

FIRMINO

Olhem o celular...

VOZES ESPALHADAS

*Perdeu!*

SOM: VOZ DE NATANAEL PASSA GRADUALMENTE PARA O PRIMEIRO PLANO

NATANAEL

Eu juro, seu Firmino, eu e Elizete só foi uma vez, uma só!

FIRMINO

Mentiroso, filha da puta!

NATANAEL

Eu juro!

VOZES ESPALHADAS (EM TERCEIRO PLANO)

*Vai morrer!*

*Vai morrer!*

FIRMINO

Mentiroso!

NATANAEL

O que posso fazer pra te convencer?

FIRMINO

Ficar calado!

SOM: PANCADAS DE PORRETE

## **CENA 5: INT. ESTÚDIO JORNAL DO MEIO-DIA**

SOM: VINHETA NOTICIÁRIO 2

### **ÂNCORA 2**

Coluna policial. Homicídio na Vila Machado. A vítima, identificada como Natanael dos Santos, foi morta a pauladas por Firmino da Cruz Sousa. O crime aconteceu por volta de nove horas em uma rua movimentada do bairro. De acordo com testemunhas, trata-se de um crime passional. A vítima supostamente teria um caso com a esposa do assassino. Firmino foi imediatamente preso. Sua esposa, Elizete, **foi resgatada ainda com vida. Ela estava dentro de um refrigerador. O marido era dono do frigorífico.** (PAUSA) Esportes. Altaíba é rebaixado para terceira divisão. Depois de um jogo difícil contra o...

## **CENA 6: INT. PLANO METAFÍSICO**

SOM: TIC-TAC TENSO DE RELÓGIO

(RESPIRAÇÃO OFEGANTE DE FIRMINO E DE NATANAEL)

NATANAEL

Me mata logo, por favor...

FIRMINO (OFEGANTE) (DESCANSANDO)

Não quero te matar não, meu amigo... Sabe o que é, cada pancada dessa?! Uma parte ti sumida, moída da minha vista, desgraça. Até que tua imagem se apague, se desfaça, eu sigo batendo, juntando carne com osso, entranha com músculo. Sabe quem é teu túmulo? Tu mesmo!

NATANAEL

Onde está ela? Vai onde ela e pergunta, vai! Eu não sabia de nada, de ti, dela...

FIRMINO

Não compro o que diz!

NATANEL

Me ajuda, por favor... (PAUSA) Quem me olha, Firmino, não vê... Daqui de baixo, só vejo tu e uma de tarja preta em cada par de olho, filmando, filmando. Câmera, câmera. Cegueira surda do inferno. Firmino, me escuta, me olha, eu posso explicar!

FIRMINO

Tu também filmou, não foi?

NATANAEL

É outra coisa...

FIRMINO

Pois é A coisa!

NATANAEL

Cadê ela?

FIRMINO

Ela vem depois. Ela é a última parte disso aqui tudo. Agora é apenas o começo. Ainda tem o meio e ainda tem o fim.

### **CENA 7: MONTAGEM CONTAGEM REGRESSIVA**

- 1) PANCADA SECA DE PORRETE
- 2) GRITO DE MULHER "AJUDA"
- 3) BIP DE CELULAR RECEBENDO MENSAGEM
- 4) CELULAR VIBRANDO
- 5) BARULHO DE VÍDEO DE TUMULTO

### **CENA 8: EXT. RUA DE BAIRRO MOVIMENTADO DE PERIFERIA – DIA**

SOM: PANCADAS DE PORRETE

VOZES ESPALHADAS (EM SEGUNDO PLANO)

COCHICHOS

*Eita, mundo doido, né, compadre, esse dos dias atuais*

*Dois homens se matando, Jesus amado!*

*E tudo isso por nada, nada...*

*Se continuar assim vai...*

*Ele vai matar...*

*Ô, faz alguma coisa!*

*Vai matar, vai matar!*

*Corre! Telefona! Chama alguém, chama!*

*Grava! Vai, grava!*

*Tô gravando!*

SOM: PORRETADAS E GRITOS DE NATANAEL

VOZES ESPALHADAS

*Alguém vai ver que estamos filmando, alguém.  
E amanhã vai tá no jornal!  
Mas será que é um ladrão mesmo? Pobre rapaz...  
Eu não sei.  
Mas não boto a mão no fogo por ninguém  
Tá na cara!*

FIRMINO

É ladrão, e dos piores! Me conhecem, vocês, não é ... Sou de boa fama. Tenho minha mulher. Tenho meu açougue. Sou cidadão honesto e pago o que devo. Sou o “Firmino da Carne”. Meu sobrenome é meu ofício, aí está o tanto que tenho de trabalhador. Mas esse aqui... Esse aqui nem ofício tem. Vagabundo que come o que é dos outros! É um Zé Ninguém de profissão nenhuma.

VOZES ESPALHADAS

*Nunca vimos...  
O elemento é o filho de quem?*

NATANAEL

Natanael! Meu nome é esse. Vão ver, vão ver! Eu moro na travessa da rua de baixo, número 8, quadra 55... ...

FIRMINO

Cala boca!

VOZES ESPALHADAS

*Ele frequenta a igreja?  
Vai pro culto  
Hoje em dia, quem não tem deus tá perdido  
E a mãe dele?  
Deve ser filho da rua  
De ninguém!  
Ninguém!*

NATANAEL

Não, não! Sou filho da minha mãe, juro. Rosenilde! Vão ver, vão ver!

VOZES ESPALHADAS

*O que ele disse?  
Ele tá dizendo alguma coisa!  
Não, não, deixa ele falar!*

FIRMINO

Cala boca, filho da puta!

(FIRMINO DESCE OUTRA SOVA DE PAULADAS EM NATANAEL)

CORO

*Para! Para! Está de bom tamanho, já!*

FIRMINO

Mais um pouco!

CORO

*Para! O coitado!*

*Para! Para!*

*Grava, grava, grava!*

*Vai virar presunto!*

SOM: GRITOS DE FIRMINO E DE NATANAEL E PANCADAS SECAS

SOM: PANCADAS SECAS

SOM: SIRENE DE VIATURA

**CENA 9: INT. PLANO METAFÍSICO**

SOM: SILÊNCIO

(RESPIRAÇÃO OFEGANTE DE FIRMINO)

NATANAEL

Por que continuas mesmo se... Veja, eu já estou morto!

Não adianta, já não sinto nada...

FIRMINO

Não é contigo... Não é com tu que tenho contas para acertar... É com teu corpo. É com ele que tenho contas ...

NATANAEL

Fui eu!

FIRMINO

Não! Foi ele!

NATANAEL

Eu que tinha a vontade!

FIRMINO

Foi ele!

NATANAEL

Quem? Quem?



FIRMINO

Esse outro que amassava as carnes dela... Esse outro que está aqui, sendo amassado a porretadas! Tu! Tu não importas! Sequer sei quem é, o que faz ... Só te conheço de vista!

NATANAEL

Sou ajudante de ...

FIRMINO

Esquece. Já passou da hora de alguém ser gente aqui. (FIRMINO JOGA O PORRETE NO CHÃO) Agora é o fim.

#### **CENA 10: MONTAGEM: CONTAGEM REGRESSIVA**

- 1) FREIO DE CARRO
- 2) BIP DE MENSAGEM RECEBIDA
- 3) SIRENE DE VIATURA

#### **CENA 11: INT. ESTÚDIO JORNAL REVISTA ELETRÔNICA DO DOMINGO**

SOM: VINHETA DE ABERTURA

APRESENTADOR

Uma mulher foi resgatada depois de passar 12 horas dentro de um freezer. O episódio aconteceu na Vila Machado, em São Luís do Maranhão. O marido, açougueiro, a trancou ali depois de uma crise de ciúmes. Confira a entrevista com a sobrevivente.

REPÓRTER

Elinete, conta pra gente como foi ter saído dali depois de tanto tempo?

#### **CENA 11: EXT. RUA DE BAIRRO MOVIMENTADO DE PERIFERIA**

SOM: VOZES ESPALHADAS NO FUNDO

SOM: SIRENE / FREADA DE VIATURA / PORTAS ABRINDO

VOZES ESPALHADAS

Assassino! Assassino!  
 Polícia é aquele ali! Aquele ali!  
 Vai ser preso!

Assassino!  
Coitado do rapaz!  
Eu filmei! Eu filmei!  
Acharam a mulher dele  
Quem é ela?  
Tá viva!  
Graça a deus!  
Afasta, deixa a polícia passar!  
Pega ele!  
Tá ali! Tá pegando!  
Ó a cara dele!  
Quem vê não diz!  
Um sujeito tão tranquilo!  
Vai levar...  
Vai em cana!  
Se fudeu!

JORNALISTAS:

Imprensa!

Abre espaço para imprensa!

Imprensa!

SOM: OBTURADOR DE MÁQUINA FOTOGRÁFICA

SOM: FIRMINO SENDO CONDUZIDO PELO CAMBURÃO.

FIM

## ANEXO IV – RADIODRAMA “VC NÃO ME CONHECE”

SOM: ÔNIBUS PARA / ABRE A PORTA / E PARTE

SOM: MOTOR DE ÔNIBUS EM MARCHA

QUELÔ

Ano novo tudo a mesma coisa. Gente na rua. Contagem regressiva. 10, 9, 8... Fogos. É isso. Nada muda no ano novo. A roupa é nova. A mesma de sempre: branca. Tudo branco. Feliz dois mil e tanto! Paz, saúde. Saúde e paz. Pra você, pra mim. E você nem me conhece... E você sequer me conhece... Hoje é 31 de dezembro. 31 é um jogo de cartas. Dezembro é uma jogada de marketing. Passa 31, vem o primeiro de janeiro e depois e depois... Depois de amanhã tem trabalho. Normal. É fogo.

Hoje é réveillon. Não acredito em superstição. Só compro camisa nova porque se não usar o povo olha. O povo tem isso de olhar. É o olhar de gente que dá azar. Se você me olhasse, que tipo de azar em comum a gente teria? Nunca se sabe.

SOM: ÔNIBUS PARA / A PORTA ABRE, FECHA / O ÔNIBUS SEGUE

SOM: MOTOR DE ÔNIBUS EM MARCHA

QUELÔ

Algo já aconteceu pra gente estar aqui. É destino. Destino é coisa desconstruída. Tô viajando. Não é nada. Nada é a mesma coisa. Mesma coisa é ano novo. Fogos. Paz. Saúde. Saúde. Paz. E os fogos. Eu gosto de fogos. O céu fica animado. Mas depois... Depois é depois. Depois-de-amanhã, irmão, o abatedouro não para. Eu abato, corto, limpo e embalo frango. E estou sempre de branco. E agora saí pra comprar uma camisa branca. Tô no ônibus com minha camisa branca dentro de uma sacola preta. 50 “conto” essa camisa fuleira. Só porque é branca. Porque hoje é 31. Porque existe um porquê inventado por não sei quem. Eu já trabalho de branco. Bota de borracha branca. Avental branco. Calça branca. Galinha branca. Até o cabo da faca: branco. Branco é limpeza. Limpeza de abate. Luz fluorescente. Feliz ano novo. Até amanhã. Depois é depois. Depois-de-amanhã será a mesma coisa de antes-de-ontem. Mas até que gosto dos fogos... Barulho na rua... Rojão. Rojão. Rojão. Pedaco de céu rasgado.

SOM: O ÔNIBUS PARA DE UMA VEZ

SOM: MOTOR DE ÔNIBUS PARADO

QUELÔ

Ei motora, tá doido? Seu corno! Cor... (PAUSA) Ah não. Agora não. Ah que merda! Será que... É... Foi. Já era. Suor frio na testa. Perdi. Perdeu. Perdi. É assalto. Celular novo. Ano novo. A mesma coisa. Puta que...

SOM: MOTOR DO ÔNIBUS DESLIGA

QUELÔ

Não é assalto. Suor frio na testa. Sangue ferve na pele. Pele se treme de medo. Medo encolhe a gente. É fogo. Vão colocar fogo. É isso. Lá fora 40 graus de calor. Lá fora um mano segurando um 38. Quem sai. Quem vai. Dentro é fogo. Fora é fogo. Hoje: o último dia. 31. Fim de fim. Cheiro de gasolina. Dentro ninguém sabe o que fazer. Ônibus cheio. Gritaria. Galinheiro. Jaula de ferro. Lá fora um 38. 1, 2, 3. Esse é quarto ônibus que pega fogo. 38 lá fora. Mais de 22 aqui dentro. Mas bala é bala. Ponto. E o pior que eu conheço o sujeito. O menino com o galão de gasolina. Mas ele não me reconhece. Ainda bem. Ainda mal. Não sei. Num flash rápido me vem o traço do pivete criança moleque menino filho de dona Biné da rua de baixo coitada se sabe é capaz de morrer e esse não é o primeiro é o terceiro que cai nesse mundo nessa vida o terceiro dona Biné coitada sempre tenho um frango pra ela coitada morre se souber se não já morreu ou se já não soube.

Respira. A gente pensa que esse tipo. Respira. É o tipo de coisa que não vai acontecer. Respira. Mas acontece com a gente.

8, 9, 10. Fósforo riscado.

SOM: FÓSFORO QUEIMANDO ATÉ O FINAL

SOM: TRILHA PERCURSIVA

Cheiro de gasolina levanta os dentes. Será o Benedito, meu deus, nossa senhora, santo sagrado, porra, caralho sai da frente. Empurra, empurra. Ninguém se reconhece. Fumaça preta sobe. E o fogo... O fogo morde a pele por dentro. Janela quebrada. Gente pulando escorrendo pela janela. Finalmente caio fora. Suado, molhado, queimado, seco, não me sei, mas reconheço. Sou eu que estou do avesso lá fora. Ufa. Amanhã ainda é depois de hoje.

(PAUSA)

SOM: TIC-TAC

QUELÔ (CONT.)

Não, mas... Não, mas... E ficou alguém lá? Tem alguém lá? Puta merda, jura? É o filho dela? Deixa ela ir. Segura ela. Já era. Já foi. Tudo acontecendo hoje. 31. Fim de jogo. "1" o quê? Um bebê?! Caiu dos braços dela? Puta merda. Eu vi. Numa hora. Teve uma hora. Que o desespero tirou a mão do meu rosto e eu vi. Quer dizer, eu acho que vi. Não. Respira. Respira. Sim, eu vi. Eu não

vou. Eu fui. Para. Não sei. Eu não sei se fui. Eu ia. Não me lembro bem. Não me... Não sei se era eu...

SOM: FADE IN: INCÊNDIO

QUELÔ (CONT.)

Eu ia? Eu fui? Eu vou? Tem pensamento que acontece fora da cabeça da gente. Tem pensamento sem a cabeça da gente. Tem a gente sem a cabeça dos pensamentos. Tem gente. Tem. E lá se foi algo que deixou. Deixou de ter saudade. Saudade do tempo. 1, 2, 3. 10, 9, 8. Sem tempo. Vou!

(SILÊNCIO)

SOM: BIP DE CONTAGEM DE BATIMENTO CARDÍACO.

QUELÔ (VOZ ABAFADA ENTRE PAREDES)

Eu fui? Clarão. Tudo branco. Branco de hospital. Branco de gente. Branco de atadura. Branco de gente branca. Brancura que dói a parte de dentro dos olhos da gente. Ele acordou. “Ele” quem? Você não me conhece. Já passou o ano novo? Hoje é depois de amanhã?

Fui eu? Clarão. Luz. “Xis”. Foto. Microfone. 3,2,1. O que fiz? Não sei. Foi tudo rápido. Um estouro. Agi sem pensar. Tem pensamento que acontece fora da gente. Ô, seu moço, não precisa não. Obrigado, mas... Que é isso. Que nada. Não precisa, você nem me conhece.

Tá vivo? Graça a deus! E a mãe? Vai melhorar. Alguém morreu. Três. Ah... Eu? Não sei. Estou de branco. Debaixo do branco do curativo, em cima do branco dos lençóis. Aqui dentro, rojões de cicatriz ainda explodem. Silêncio parido de grito. É fogo. Você não se reconhece.

SOM: FOGO DE ARTIFÍCIO

## ANEXO V – ESTUDO PERSONAGEM DE A VAGABUNDA

Dramaturgia +— Estudo criador do texto A Vagabunda

| PERSONAGEM | CONTRASTE (2 QUALIDADES JUNTAS) – É E É                                                             | TENSÃO (FULANO É TRANQUILO, MAS NÃO PISA NO CALO DELE PRA TU VÊ!?)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | ESPAÇO (PERSONAGEM COMO UM ESPAÇO, COMO UM LUGAR DE PASSAGEM                                          | ÓRBITA TEMÁTICA (TUDO QUE LHE INTERESSA EM TERMOS DE TEMÁTICA. O QUE ATRAI.)                                                                                                                                                                                                                                                                   | ÓRBITAS DA FORMAS (COMO OS TEMAS SE MANIFESTAM)                      |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| CIGANA     | Mulher que prevê o futuro mas o futuro é passado e ela fica presa no tempo e não sabe onde ela vai. | Se nega a ver o futuro porque já sabe o que vai acontecer? Ela tem medo do futuro mas é irresistível pra ela olhar a bola de cristal? Ela mente as coisas do passado pra ver se o futuro muda? Tem medo da bola de cristal mas não resiste a seu brilho? Mobiliza o tempo, mas tem medo de ficar presa nele. Se confunde com as previsões, se apavora, mistura passado, presente e futuro e fica presa em um desses tempos. | Ela é uma bola de cristal incandescente. Para você vê o que tá dentro você precisa se cegar primeiro. | Revelação de comportamentos sociais, estatísticas, direitos da mulher, pandemia (exemplo todos estão em casa, a mulher está em casa fazendo coisas de casa, lutei para não ser dona do lar e agora eu sou dona do lar). Mulheres voltando para casa – briga do futuro com o passado. Estatísticas sobre violência contra a mulher na pandemia. | Miragem da bola de cristal (jogo)<br>Fotografia – maquina - imprensa |

|                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A santa Barbara está nos escombros e nas ruínas. Salvar a cidade é devolver o prazer. Milagre que tem a ver com libertação. Nossa puta santa salva a cidade para dar prazer. | porque ela quer gozar. Ela não ensina porque é santa, ela quer gozar. Ela goza vendo os milagres acontecer. Está preocupada não com o que vai ser construído mas o movimento das pessoas que lhe dá prazer. A construção tem um role de coisas entrando, saindo, britadeira. Gosta de ver as coisas se chocando para construir outra. Consegue formar um batalhão de seguidores mas no final das contas ela vai destruir tudo, quando tá todo mundo junto ela extermina todos. Eu quero castigar esse mundo de pessoas juntas. Dominatriz – mandar fazer pelo seu próprio prazer. Ela constrói e destrói. Essas | precisa atrair as pessoas para dentro dela. Primeiro está atraído, ao invés de soltar perfume ela solta maxixe. Primeiro é atraído, e te bota pra trabalhar, depois ela vai de digerir e lançar uma maldição. O que ela atrai? Manta colorida que atrai mas é imóvel | SALVAR A CIDADE É SANTA, ANTES PUTA (GENI) Mulheres que se jogaram na torre e fizeram ruir as estruturas. A preparação de um um feitiço. Receita da revista, que vai aprisionar, libertar, colocar na fogueira, no palco. Feitiço: uma masturbação ao vivo é encantadora. | dança maxixe. Tipo de qualidade pode ser na cena. Metáfora da planta carnívora: atrai porque todo mundo esconde Feitico e suas consequências Planta carnívora – atrai e e digere com o feitiço Feitiço que se volta contra ela Todas são santas em mim e vagabundas se puderem realizar Pensar o feitiço mesmo, o poder d ehipnotizar as coisas, tudo é feitiço, muitas vezes esse feitiço é jogada contra a mulher. A mulher sabe dos feitiços mas sofre as consequências, vai para a fogueira. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                               |                                                                               |                                                                                                                                                                     |                                                      |                                                                                                                                                |                                                                                             |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                               |                                                                               | tem um hiperfoco que a faz ficar obsessiva, não fica satisfeita, enjoa logo e quer sempre ação.                                                                     |                                                      | direito de se satisfazer sozinha                                                                                                               |                                                                                             |
| Monga                                         | Tímida e furiosa                                                              | É pausada e encolhida, não consegue olhar nos olhos, não gosta de contato físico e perde e estribeiras com quem insiste, é capaz de matar para que a calma volte.   | Açude cheio de jacarés                               | Poder escolher; estar em equilíbrio com quem considera justo; divórcio, poder familiar, não morrer                                             | Mulher que vira gorila e não quer voltar a ser mulher                                       |
| Maria Robô                                    | Indiferente e sórdida                                                         | Não se afeta por nada e por isso é encantadora, age no automático e só lhe interessa acabar. Não tem empatia por ninguém, mas sente prazer em enganar e causar dor. | Show de puteiro com pole dance                       | Existir sem causa e fins, ser; não ter que usar o corpo para chegar no que quer; policiamento do estado sobre o corpo mulher                   | Hipnose com objetos cotidianos do lar                                                       |
| Paul Martins                                  | Rebelde e Lascivo                                                             | Eloquente, um líder desprezioso que se prega didático, mas se aproveita da paixão que manipula para transar.                                                        | Reunião de condomínio                                | Ficar no armário e de sair do armário; não sonhar, esfregar o sonho, se arrepender do sonho; discussão não binária sobre sexualidade da mulher | Cozinhar uma receita                                                                        |
| <b>A mulher do camarim:</b><br>(Reneé Camile) | Vagabunda (artista) e Esposa: Viajante e Mãe. Dona do Lar pronta para partir. | 1) Todo dia é o primeiro dia do resto da sua vida. Mudando constantemente de                                                                                        | Frágil como uma lesma que derrete no sol e tão forte | 1) De um lado os palcos, o público, as viagens, o dinheiro, os vícios, a imprensa, a fama, a                                                   | Distorção de entrevista, microfone aberto<br>MICROFONAR COMO AUMENTAR, LUPAR<br>O DISCURSOS |

|           |                           |                                                                                                                                                                                                  |                       |                                                                              |                                              |
|-----------|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
|           |                           | humana e do que ela tem de mais degradante, os efêmeros prazeres e as profundezas do submundo das criações humanas. Dá uma tragadinha para amenizar as coisas que ainda não entende.             |                       |                                                                              |                                              |
| Múmia     | Incauta e ansiosa         | Pode ser ludibriada por qualquer um, vive esperançosa, mas quando se convence de algo não sabe esperar, não tem paciência para mais explicações, vive do primeiro prazer. Quer logo, quer agora. | Mesa de cocaína       | O amor como redenção; métodos para transar o quanto quiser; revolução sexual | Passo a passo aula de sexo oral              |
| Cobra     | Meticulosa e escorregadia | Calcula tudo com muita precisão e por isso consegue comer tudo que quer, mas foi feita para ser vista, ao menor sinal de perigo, esconde o que está devorando e desliza para longe.              | Cacto cheio de lesmas | Manipular as coisas ao seu prazer; aborto                                    | Serpentes engolindo a barriga                |
| Histérica | Acelerada e empolgada     | Não consegue se demorar em nada, mas                                                                                                                                                             | Oficina de madeira    | Poder falar e ser ouvida; igualdade de direitos civis;                       | Carta das nações unidas em fábrica ou choque |

|                                                                                               |                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Luz del Fuego<br>Norma<br>Benguel<br>Carmen<br>Miranda<br>Olga/Edna<br>Vedettes<br>Mexicanas) | 2) Puro desejo: ama e odeia demasiado, romântica e raivosa, submissa e indignada.<br>3) Louca e Lúcida: frágil e forte, jovem e velha, humana e fantasma. | vida, decidindo tudo uma e outra vez.<br>Pronta pra partir mas algumas coisas a impedem de partir (pantomima leva uma bofetada)<br>2) Ama e odeia, idolatra e detesta, se orgulha e amaldiçoa toda a sua realidade.<br>*Sofre de prazer, sorri de tristeza, gargalha de indignação, berra de alegria, dramática e fria, ela é tão forte que por tudo se quebra.<br>3) Louca que só fala verdades, no seu discurso delirante lugares, pessoas, sensações, sonhos, verdades, mentiras e desejos se (des)ordenam de maneira coerente, conta a vida das outras como se fosse dela, outras artistas de outros tempos a incorporam quando estão no | que é muito difícil de matar apertando e complexa como um formigueiro de saúva mas tão familiar como a rainha Mar aberto e barco ancorado | solidão. Do outro: a companhia, a ternura, o conforto, o amor romântico, a família, a submissão, a dependência, a falta de liberdade<br>2) Se debate amando e odiando os homens que amam e abusam e abandonam e tentam estuprar e traem e desejam ela, o público das suas peças, a solidão da fama, a dependência do amor, a imprensa opinando das vedettes, a sociedade opinando da vida de família, a pressão sobre o corpo e a juventude do mundo do espetáculo, a pressão de aceitar as condições de ser dona do lar.<br>3) As suas histórias são tantas que é impossível saber o que é verdade ou mentira e não importa. Ophelia de Hamletmachine, artistas malditas (Marilyn, Amy Winehouse, Janis | ESPELHOS - FALAR COM ESPELHOS - DESLOCAR O ESPELHO<br>KARAOKÊ<br>jogo da copa/ ouija<br><br>UMA CONVERSA DE COMADRE FAZENDO AS MALAS PARA PARTIR<br><br>1) - É claro que vou me casar de véu e grinalda, como toda mulher solteira que se preza e que aspira chegar frente ao altar algum dia.<br>- No dia que me enxotou da minha casa para melhor receber não sei quem/ nunca mais voltei/ primeira noite do resto da minha vida/<br>- Agora ganhar o meu sustento. O fato é que ganho a minha vida<br>- Cada vez que tiro um filho de um homem que amo, tiro esse homem de dentro de mim. Eu não posso atrasar as filmagens, as apresentações para me recuperar.<br>2) Solidão: há dias em que a solidão é vinho capitoso/ embriaga e liberta/ dias em que ela é veneno poderoso/ atira a minha cabeça contra a minha cabeça/<br>Homens: também eu já fui quadro imóvel com o centro do rosto manchado |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|  |  |  |  |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--|--|--|--|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |  |  | <p>“Fecho os olhos e cai morto o mundo inteiro/<br/>Ergo as pálpebras e tudo volta a renascer/ Imaginei que voltarias como prometeste/ Envelheço, porém, e esqueço-me do teu nome. (Acho que te criei no interior de minha mente)”<br/>“não quero ir/ nada mais/ que até o fundo”</p> <p>“Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil,<br/>goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realzeza,<br/>é ser casto e despudorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar a crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada. É como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, aí como explicar Depois de um ser que só se sabe no instante?</p> |
|--|--|--|--|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



|  |  |                                          |  |                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--|--|------------------------------------------|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  | camarim, é um espectro ou uma suicidada. |  | <p>Joplin, Cássia Eller) te(n)são com o suicídio/ a morte (Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik)</p> <p>Melancholia</p> | <p>de sol/ coberto de nácar graças ao amor, já fui uma criatura que deseja um lar confortável com um esposo digno e compreensivo. Amamo-nos, foi, entretanto, um amor espiritual, sem aquela materialidade vulgar/ Quero saber porque ele me abandonou e me expôs ao ridículo. Me culpam/ me culpam por tudo/ para inocentá-lo/ vou morrer nunca mais humilhada/ obrigada à arrastar a vida/ vou tentar a miséria ainda / e vou morrer/ mas nunca jamais rever esse pilantra. Ele precisava me segurar em suas garras. Eu tinha que ser infeliz, estando ele vivo ou morto</p> <p>Público: Não que eu queira falar mal deste público, mas aqui é bastante canalha... veja, ouve como berram?</p> <p>3) "Sou aquela que o rio não conservou. A mulher na força. A mulher com as veias cortadas. A mulher com a overdose SOBRE OS LÁBIOS NEVE a mulher com a cabeça no fogão a gás"</p> <p>"explicar com palavras deste mundo/ que partiu de mim um barco/ levando-me"</p> |
|--|--|------------------------------------------|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|