

PEÇAS DE BEATRIX

PESQUISA TEATRAL EM EDUCAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Linha de pesquisa: Filosofia da diferença e educação
Área temática: Paixões da diferença: liberação de humores artísticos

PEÇAS DE BEATRIX
Pesquisa Teatral em Educação

PATRÍCIA UNYL

Orientadora Profa. Dra. Paola Zordan

Dissertação de Mestrado

Porto Alegre
2010

Agradeço especialmente meu companheiro de jornada Alexandre Campagnaro.

E também ao meu pai, Narni,

por ter construído a casa da Bruxa;

À minha mãe, Rosa Maria,

pela força da flor;

À minha orientadora Paola Zordan,

por encorajar meus desvarios;

À Rosângela Veiga,

Por ser minha melhor amiga em todas as horas;

Aos meus irmãos Fabrício e Luciana, sempre presentes de uma forma ou de outra.

À minha amiga e parceira Márcia Kopczynski pela criação e pesquisa junto ao

MAGDALA;

Pela vontade de arte, à amiga e colega Luciane Olendzki;

Às parceiras “infernais” Melissa Dornelles, Eveliana Marques e Yayoi Elize Wada;

À amiga Rosana Fernandez. Aos colegas Daniel Gonçalves, Cassiano Stahl e Juliane

Farina.

Aos colegas da MATILHA, BOP e CHA. E pela estrada compartilhada, ao

Babhamaz.

À professora da linha de pesquisa Sandra Corazza,

pela beleza das aulas;

E a prof. Gislei Romanzini, pelas quintas floridas; Aos mestres Irion Nolasco e

Maria Lúcia Raymundo, com amor.

A todos que fazem drama, entram em cena e se apaixonam uma vez mais pelo

Teatro.

Minha Gratidão!

RESUMO

Esta dissertação acompanha o movimento de Beatrix. Figura guia e atriz, eternamente grávida do porvir. Enuncia um processo de criação de uma atriz que pulsa sob a interferência da filosofia da diferença, da literatura e das aprendizagens da cena. Num teatro para deseducar, e num deseducar para teatrar. Um movimento contínuo de começar e não começar. A eterna espiral ganha a cena e apresenta a vida. Explora técnicas de corte, e improviso, em especial as que se referem ao pós-dramático e outras manifestações das artes cênicas contemporâneas, articulando conceitos e práxis teatral. Procurando pontuar, sem determinismos, elementos que facilitem tanto o improviso quanto o *cut up* envolvido no processo de criação, seja de personagens como em imagens e cenas. As considerações sobre o sentido trágico de Nietzsche, a concepção de plano de composição das artes de Deleuze e Guattari, junto com outros autores contemporâneos, são evocadas a fim de, ao se explorar pontos de vista, cortes e montagens, pensar os sentidos e os não sentidos dos textos, no palco e fora dele.

PALAVRAS CHAVES: peças, criação, professorartista; dramaturgia do ator; teatro contemporâneo.

ABSTRACT

This paper follows the movement of Beatrix. Figure, guide and actress, eternally pregnant with the future. It outlines a process for creating a star that pulses under the influence of difference of philosophy, literature and learning. A theater for to educate, and to contradict the theater. A continuous movement to begin and shall not begin. The eternal spiral won the scene and presents the life.. Explore cutting techniques, and improvisation, in particular those relating to post-dramatic and other manifestations of contemporary performing arts, articulating concepts and practice of theater. Looking to score, without determinism, elements that facilitate both improvisation as the cut-up involved in the creation process, either as characters in scenes and images. The findings of the tragic sense of Nietzsche, the concept plan of composition in the arts of Deleuze and Guattari, along with other contemporary authors, are evoked in order, to explore views, cuts and montages, the senses and think no sense of texts, onstage and off.

KEYWORDS: theatre play, creation, teacherartistic; drama actor; contemporary theater.

| SUMÁRIO | P. |
|------------------------------------|-----------|
| UM PALCO NO CÉU DA BOCA | 10 |
| SENHORA DA CENA | 10 |
| CORINGA DOS INSENSATOS | 11 |
| JARDIM DE BEATRIZ | 14 |
| UMA RIBALTA. COM MIL RAIOS! | 15 |
| JE VOUS INVITE | 16 |
| PERGUNTAS E ALGAZARRAS | 20 |
| SATURNO ASCENDE A LUZ | 20 |
| COM A CABEÇA NAS ESTRELAS | 21 |
| ANA | 28 |
| ENCANTAMENTO | 28 |
| ATUAÇÃO | 29 |
| FORÇAS INFERNAIS | 32 |
| FADOS | 32 |
| CLAUSURA EM ESPETÁCULO | 34 |
| NUM INFERNO COR DE ROSA | 35 |
| CORPOS CONFINADOS | 37 |
| BÁRBARA | 43 |
| SOBRE PELES | 43 |
| FERMENT(AÇÃO) | 44 |
| INCORPORAÇÃO | 48 |
| BEATRIX | 51 |
| UMA ARENA | 52 |
| DESAFORISMOS | 55 |

| | |
|---|-----------|
| VIDENTE | 58 |
| DOMINATRIX | 61 |
| DIVINATRIZ | 66 |
| MERETRIX | 66 |
| GATRIX | 68 |
| FEBRE DE UMA ATRIZ | 68 |
| FEITO UM CRISTAL | 69 |
| OFÍCIO DA CRIATURA | 70 |
| DAMA X z. | 72 |
| DA FORMA | 73 |
| NASCIMENTO NO SANGUE | 74 |
| ATENÇÃO: FELPAS NO TABLADO | 75 |
| APRENDIZ | 75 |
| PROFESSORARTISTA | 76 |
| PALCO | 77 |
| E PARA O DIRETOR DIGA O SEGUINTE | 78 |
| NOTAS | 79 |
| REFERÊNCIAS | 86 |

LISTA DE FIGURAS

- Fig.1: Espetáculo Buarqueanas (baseado na obra de Chico Buarque). Direção Patrícia Unyl (2008). Teatro de Câmara , Porto Alegre - Foto: Luciana Menna Barreto, p .12
- Fig. 2: “Ana e os Cães”, Colagem, Patrícia Unyl, 2009. p. 27.
- Fig. 3: “Rosa das Infernais”, 2009. p. 31.
- Fig. 4: “ Diário - Um Inferno Cor de Rosa”. Ensaio fotográfico no Centro Cenotécnico, Porto Alegre, 2003. Atriz: Márcia Kopzinsky. Foto: Yayoi Wada, Montagem: Patrícia Unyl. p.37.
- Fig. 5: Idem Atriz Melissa Dornelles, p.39
- Fig. 6: Idem , Atriz: Ekin, p. 41.
- Fig. 7: “Bárbara”- Espetáculo “Buarqueanas”, 2008. Teatro de Câmara , Porto Alegre - Foto: Luciana Menna Barreto. p.43.
- Fig.08 e 09: “Putas” e “Malandros Buarqueanos” - espetáculo Buarqueanas, 2008, POA - Fotos: Lú Menna Barreto.p.46
- Fig. 10: “Creatrix”, Colagem, Patrícia Unyl, 2009. p. 45.
- Fig. 11:”Vidente”, Colagem, Patrícia Unyl e Família Zordan, 2010, p.57.
- Fig. 12 ”Dominatrix”, Idem, p.60.
- Fig. 13 ”Divinatrix”, Idem, p. 65

PEÇA DE PESSOAS

A (con)Tece
Entre ELAS
Gargalhada no escuro
A partir do vazio,
para o mundo.
A partir do corpo,
para o palco.
Fazendo viver
o que precisa vir a ser
Em nova versão
Teia de criações.

UM PALCO NO CÉU DA BOCA

Um palco vazio, tapado dos suores dos atores, humores secretos do corpo em cena; do corpo-estilete¹. Um palco despido do acontecimento e pronto para evocá-lo. O vazio não é condição do palco. O palco é um lugar de efemeridades. Tudo o que nele transita ou transitará afirmará um jogo. Fruto da tensão entre o espaço com corpo e o espaço sem corpo. Ocupar o vazio, fazer desaparecer o ausente, abrir espaço para os não-lugares só fazem revelar sua natureza de perpétuo jogo.

SENHORA DA CENA

Caríssimos espectadores-jogadores, começo esta noite – e é sempre noite quando as coisas são ditas, e noite quando elas se calam, avisando que não vim aqui para contar meus truques, meus blefes. Não é para mostrar a carta na manga, nem reproduzir a regra do jogo; encontrar o fio da meada, a moral² da peça. Cantar a origem e a história do teatro. Nem para alguma ponte flutuante que os leve. Ponte além da arrebenção, em algum lugar fora do tempo, onde nos aconchegamos aqui e ali, com algum sentido³ até partirmos novamente. Suposto ponto de largada, final de partida. O percurso não é de um lugar a outro. Nem desejo uma vida distinta da minha. Algum ente, dentro. Investigo variações do tabuleiro. Afirmo esta vida, trânsito, esfera do vir a ser, em permanente embate. Cena desdobrada em cena. Novidade na passagem vibrante, ressoando em terrenos, por vezes, desmarcados, com rostos desfacelados. Num jogo, onde as forças não se esvanecem, todavia surpreendem, se superam. Num processo em perpétuo deslocamento, tornando-se alegre, poderoso, doloroso, frustrante e aniquilador ao mesmo tempo. No desafio de manter-se no meio da linha, com as cartas na mesa, percorrendo cenas, deslizando do palco ao camarim. No meio do processo, canto os que criam, inventam teatro. Traço movimentos. Produzo paisagens. Embaralho códigos. Rompo com a história do si

mesmo. Destruo discursos certos. No jogo, no palco, na sala de aula, na pesquisa e na criação, sem garantias nem deciframentos. Sujeita ao imprevisível e às efemeridades do jogo da vida. Trilho o caminho da incerteza e do indeterminado.

CORINGA DOS INSENSATOS

Parto de uma tribo nômade antiga, adoradora do vinho, das festas, do êxtase. Ao começarmos este jogo, será preciso reencontrarmos a figura de Dioniso, deus arcaico que mais do que um personagem⁴ erguido em guindaste no alto do palco do anfiteatro da Antiga Grécia, estava encarnado no coro de sátiros presente nas tragédias. Além de Dioniso, o coringa, são convidados a entrar no salão de jogos, Nietzsche e Deleuze. Também passam por lá, Jean Genet, Gertrude Stein, Antonin Artaud, entre outros artistas, pensadores, criadores e encenadores. Jogamos com estas comparsas porque queremos deixar a dilaceração dionisíaca atravessar o espírito. De um texto como parto. Dramatizando ideias, a fim de encontrar fugas da própria cena e movimentar o que se inscreve sobre Gaia.

Eles vêm dispor as cartas de um jogo não separado de uma pesquisa, que na elaboração de dramaturgias, no caso de uma dramaturgia que rompe com o drama clássico, que não segue apenas um texto, mas reinventa o próprio uso do texto e se torna escritura. Sem um traçado linear de fácil acompanhamento, a dramaturgia contemporânea abre espaço para múltiplas leituras. O drama mora no corpo do ator⁵.

A cena aqui instalada procura afirmar o “sentido trágico”, dionisíaco, cantado por Nietzsche e encontrado na obra desses escritores malditos. Mais do que um fabuloso reencontro com o deus, possível festa retumbante e radiosa, o texto se estrutura como aventura móvel que assume e repele, deforma e amplia a dança deste deus, de cujos cultos nasce o que hoje compreendemos como teatro. Mergulho e absorvo a sangria dionisíaca da criação, pois também seguro os pés da estátua de Apolo. Vaporizada

pela embriaguez e o delírio funesto do furor de criar e destruir. Num movimento sem contornos discerníveis.

BASTI
DOR

Nas
Coxias

No Palco

*Em
Casa*

*Um
Ensaio*

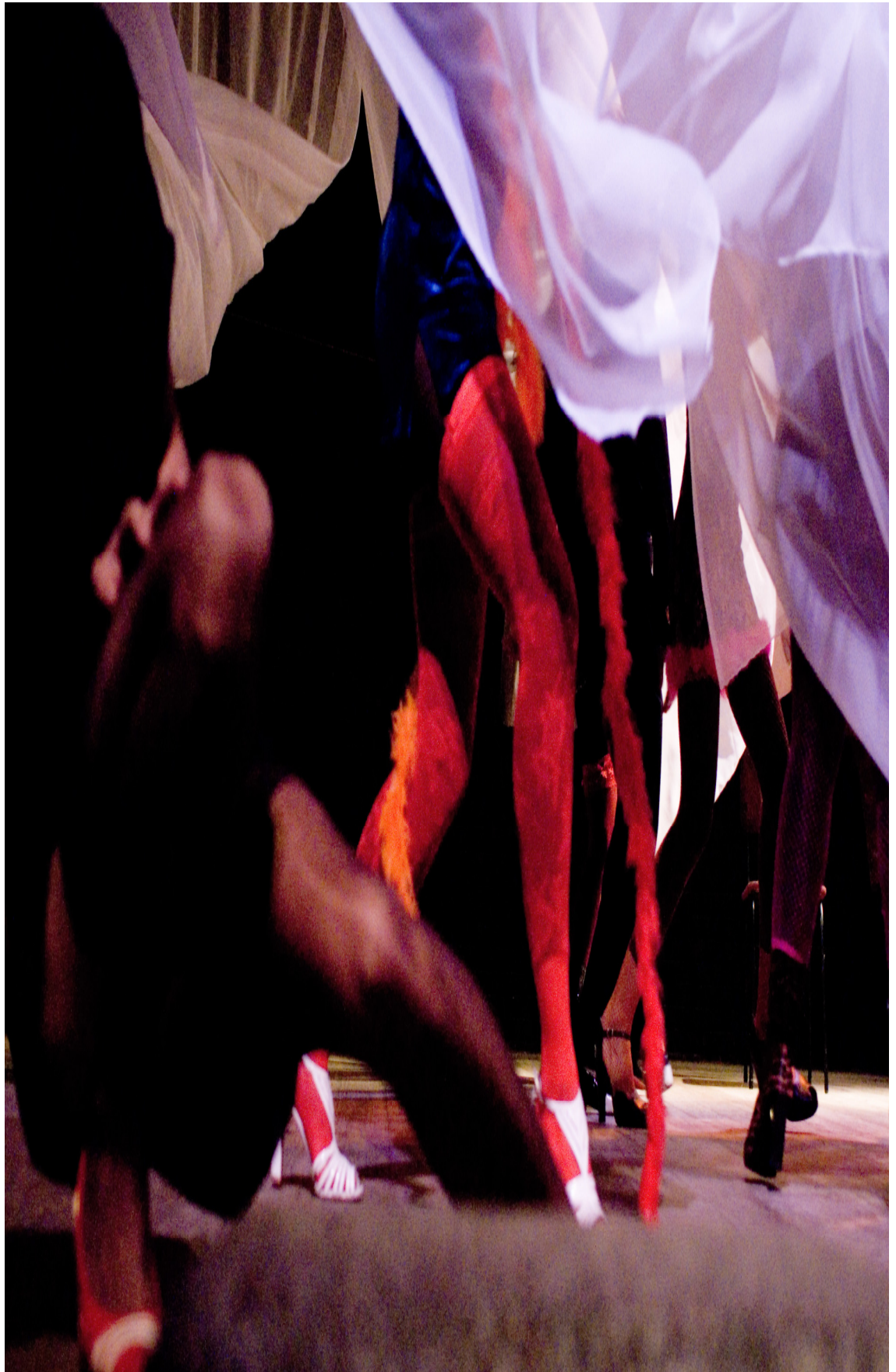
*No
Camarim*

p a i
s a g
e n s

Cenário
s

Aqui e
lá

Ruas
Desertas



Labirinto secreto

Cantos do mundo Ruas sem saída

Becos estreitos Tapete Mágico Salas de parto

Subterrâneos das salas de espetáculos

Câmara Escura

Casa da Atriz

Sala de Espelhos Tenda Vazia Salão de Baile

Quarto de Hotel Lugar Nenhum

Fora de Si

Pano de Fundo

JARDIM DE BEATRIZ

Sem um começo, contudo um reinício. Acontecido, recriado. O que já foi e o que ainda vem a ser. Pano de fundo para os artefatos e artifícios, o que se ergue aqui não são recordações do corpo ou da razão, mas novos encontros com a matéria vivida em cenas; em personagens, em criações. Algo que não se pode fixar ou prender. Algo que se transforma na medida em que se reescreve. Em que se sobe mais uma vez ao palco. Tempo bom e tempo ruim. Um pouco a cada noite, mesmo fingindo não saber, quando a atriz volta a cena, ela se perde e se encontra.

Mesmo que o princípio nem exista, jogaremos num único lance, quando tudo ainda está por vir. No primeiro impulso, a primeira pedra. Da pedrada em diante, qualquer início é um encontro com o limite do conhecido em espreita para cruzar o que obscurece. Se está em posição para. Em vias de. Sem certezas, verdades absolutas, apenas pistas para sustentar este lugar que nos desloca, no momento em que, tautologicamente, se propõe uma investigação em torno daquilo mesmo que criamos. De verdade, estou criando às cegas⁶, apontando possibilidades para a trajetória de uma escrita em movimento. De um trabalho em processo, que está sempre por acontecer. Transfiguro a cena em outra cena. Quero estar sempre no começo; sempre me reinaugurando em novas formas, corpos, processos. Alcançando presentes infinitos conquistados por uma vida entregue à produção de ficção. Ao exercício do imaginário. Depois, juntar as pernas, ir embora. Parir um novo amor. Outro papel, palco, pele, paisagem. Tanto melhor se os pagantes exigirem *bis*. Aprendo cada vez mais sobre nossa arte. E na feitura das cenas, toda vez uma surpresa. Nenhum pensamento ou consciência da minha fragilidade, da minha culpa e da minha dor irão impedir o coração desavisado, atento em desejo.

Toda sina inicia com um salto apaixonado. Investida de coragem, decisão e desejo. O frio na barriga é a exatidão do termômetro.

Assim, como uma xamã, uma recitante, uma atriz fora de cena, com seu processo descortinado, para inventar o que pode em cena. E para saber tem de mobilizar,

produzir potência de vida com a vontade de arte tendo que se renovar a cada noite. Impossível estar pela metade. Tem que por em movimento limitações, medos, angústias. Criar uma corda bamba a fim de manter um precário equilíbrio. Percorrer o caminho rumo ao desconhecido e afirmar os fados, amores.

E no turbilhão de infinitas possibilidades do seio criativo, se faz necessário em algum momento inventar uma rota silenciosa. Feita da grandiosidade do que nos afeta.

UMA RIBALTA. COM MIL RAIOS!

Se nos é impossível pensar a vida do palco sem pensar o vazio do mesmo é porque o palco só se torna lugar de cena porque faz aparecer e desaparecer corpos que por eles passam. Corpos retirados, novos vazios recriados. O antes vazio, o agora habitado descobre rapidamente a fragilidade da forma. A forma não é a vida e não existe vida sem forma. É no paradoxo que mora a força deste eterno vir a ser palco. Tudo transcorre no ator. No corpo. O que vem de fora, o que estimula e atravessa é o possível de chegar em outros. “O ator não é um intérprete porque o corpo não é um instrumento. Não é um instrumento de sua cabeça. Não é um suporte”.⁷ O que faz não é uma representação. Não representa via suporte ou outro meio. Não é o centro do teatro.

JE VOUS INVITE

Para entrar nos domínios de Beatrix e aprender a usar o seu baralho, saibam que...

1. As figuras e personagens encarnadas no palco são a própria matéria da pesquisa, cuja escrita simula um oráculo em forma de baralho, cada efígie feminina em cena é uma resposta para as questões que o espectador-jogador se faz. Um convite ao acaso e a prestidigitação⁸.

2. Ele é único. Quer encantar em forma de cantilenas e palavras mágicas. Não quer um jogo de vencedores ou vencidos. Quer despertar novas forças, novas criações.

3. No primeiro monte deste presente baralho, as cartas proliferam com diferentes matérias escritas. Textos, sinopses, narrativas e procedimentos misturam-se a fim de mostrar a partir das matérias vividas: processos, percursos, personagens e paisagens de três espetáculos *Ana e os Cães*, 2002; *Diário - Um Inferno cor de rosa*, 2003 e *Buarqueanas*, 2008 compõem as primeiras cartas.

4. Peças como restos e sobras de potências de vida que insistem em se manterem como sobras, partes, restos que compoem um todo sem fundo.

5. O segundo monte do baralho são os desdobramentos de Beatrix. Novas figuras que surgiram durante o percurso da pesquisa, escrita. Dinamismos em cintilações.

6. Um baralho que quer exercitar saberes apreendidos numa trajetória artística de atriz, diretora teatral profusa em atividades
7. Funciona como brecha digestiva e ativa para novas possíveis aprendizagens em torno de técnicas experimentadas e a experimentar. Uma experimentação processada no jogo oriundo das forças da relação da artista com sua obra.
8. O baralho da atriz não quer prever o futuro nem acorrentar um passado. Quer sim reinventar o presente. Numa nova perspectiva, forma um mapa no qual podemos observar possibilidades, probabilidades de jogos. Cruzamentos entre o teatro e a filosofia da diferença.
9. Podemos olhar as figuras, os símbolos e ter consciência de que somos dotados do livre-arbítrio e que o que queremos mesmo é amar nosso destino.
10. Existem muitas alternativas de abordagem para cartas de um baralho. Aqui nem a abordagem histórica, basicamente factual e concreta, nem a abordagem psicológica, basicamente arquetípica e que conduz a uma questão de fascínio eterno, a psiquê.

11. No baralho da atriz, as experiências não estão ligadas pela casualidade, mas pelo significado e sua perdição. Está mais para um jogo cênico. Onde se cria uma zona de turbulência em que qualquer tipo de jogo é possível. Mas não um jogo realista nem jogo expressionista. Interessa mais como se aciona essa zona de turbulência em diferentes linguagens de trabalho. A zona de turbulência (absolutamente dinâmica) não depende só dos atores.

12. Com os processos de preparação do ator revisitados, abre-se um campo de possíveis conexões entre procedimentos⁹ centrados em dois princípios: criação de narrativas do ponto de vista do ator¹⁰ e uso da linguagem *work in progress*¹¹.

13. Os procedimentos servem apenas como métodos operacionais provisórios, a fim de evitar no ator-investigador sua identificação com a informalidade e a imprecisão. A questão é o que se fará depois deles. Visaram desenvolver e instrumentalizar estas criações. Põem em jogo uma pluralidade de códigos a serem desconstruídos pelo trabalho de linguagem na escritura.

14. Jogo Cênico: qualquer tipo de jogo é possível. Jogo a cada vez singular, novo; nunca uma segunda vez. Jogo feito de

prazer. Jogo ideal¹². Jogo que afirma o *amor fati* e ramifica o acaso.

15. Experienciar sensações jogadas ao ar com a precisão de um atirador de facas. Jogo que não depende só dos atores. Mas que em cena, é ele que tem de resolver tudo. Entre o peso e a leveza de fluir personagem.
16. O palco e o jogo. O espaço liso do espaço cênico. Se a escrita é fragmentada o jogo de cena também pode ser¹³.
17. Destoa. Desarmoniza. Em diferentes vozes narrativas. Um jogo em várias pessoas¹⁴.
18. Traça em torno da criação de narrativas do ponto de vista do ator. O ator com voz autoral. O ator e o que ele compõe para a cena. O que ele inventa, investe e o que esconde.

PERGUNTAS E ALGAZARRAS

Porque queremos acreditar na atriz? Queremos que ela detenha alguma verdade? Purgar suas culpas? Quem é aquela criatura sublime? Mito? Como quer causar comoção? Em que lugares reconhecemo-nos na atriz? Ou ela é irreconhecível? Ela se parece conosco? Ou aumenta a nossa diferença? Como afirmar a diferença na atriz? Como afirmar a força da atriz como potência de diferenciar-se? No que a atriz pensa quando representa? Se não fosse atriz, seria quem? Em que sensações ela deixa ser capturada? Que forças a atravessam? Por quais operações? Achamos que atuar é só atuar? Que é algo assim tão objetivo como decorar um texto? A Atriz estratifica no papel? A Atriz é o Teatro? Quer a Atriz fazer Arte? Fazer da vida Obra de Arte? O que se passa pela cabeça da atriz? O que se passa enquanto atua, e antes de atuar? Perguntas que mais impulsionam o jogo, traduzem investigações e assombram. O princípio do jogo não está distante e desprovido da paixão de criar e pesquisar a cena¹⁵.

SATURNO ASCENDE À LUZ

Mil novecentos e alguma coisa. Salomé Beatrix de Magdala nasce em Olívia, vilarejo ao sul, da cidade provisória de Sofrônia¹⁶. Numa sexta-feira Santa, dia de Vênus, a deusa romana do Amor.

Num tempo remoto, alguns anos depois. Inicia seus estudos livres e se põe a caminho em direção ao espírito do jogo. Frequenta os salões, onde, em pequenos intervalos, apresenta cenas de passagem.

No início do ano novo. Conhece Madame Boucaut, mestra e vidente. Destaca-se a profecia de um futuro brilhante e com inúmeras peripécias.

Outono de Ouro. Primeira viagem de verão à Petra, cidade-teatro. Atravessando a noite cantando numa canoa iluminada e o dia de bicicleta o Vale da Utopia. Conhece Castélia, uma divina atriz que costuma atrair viajantes para os domínios de Dominatrix, sua meia-irmã, *Canaille*.

No final do século passado. Conta uma anedota que neste último ano, antes da temporada de sua primeira peça aos arredores de Petra, Beatrix passa a escrever num caderninho de notas, por onde quer que passe, todas as sensações. Tempo dedicado em caçar palavras no presente.

Nos últimos tempos. Arranca os olhos dos pássaros, quando precisa de perspectiva. Faz uma peça, na forma de escaravelho.

Notável figura, o besouro faz ressurgir a vida num coração de pedra. A peça, entrecortada com palavras de poder em suas margens, traz boa sorte. Mas somente, por meio de inúmeros cânticos, ela torna-se um elemento infalível para a produção de novas peças.

Ano passado. Jogada ao meio, em mil direções possíveis, grávida do porvir. Nem pronta, nem. Um repertório de potencialidades, acasos, equívocos, meias-verdades e vontades. Nasce sua filha mais fértil, a qual dá o nome de Creatrix.

Futuro Próximo. Entre intervalos de apresentações de *Ana e os Cães*, peça que aliou material dramático e literário, e formou uma espécie de “literatura cadela”, novas investidas na direção teatral impulsionaram a artista. A diretora cedeu lugar novamente à atriz e do alto da cúpula de um circo, ela desmonta os cenários e os leva para outros terrenos baldios.

COM A CABEÇA NAS ESTRELAS

1. De fato não estou na mesma terra que pensava. Aqui me encontro por detrás da neblina viajando solitária com meu

camelo e meu palco-liso-tapete. Recuo pelo deserto de cenários ao encontro de algum futuro oásis de líquido efeito. Ave Potência criativa. Que ela possa aplacar o tédio e o vazio insuportável que sinto. Minha aparência triste, acabrunhada de agora em nada lembra as gloriosas noites de estréia. Inevitável é o estado de opressão depois do término de mais um processo. De mais uma temporada.

2. Hoje. Agora. Sinto-me vagando em ondas de humores diversos. Porque tudo é tão denso, claro demais pros meus olhos, cegueira de sonhos. Súbito, parei: o que quer dizer, se tenho escondido o meu parto diário. Só com sofrimento é possível fazer passar poesia pelo corpo na cena. Poesia feita de desejo intenso de apreender o instante e o gesto vazio de estereótipo.
3. Onde estive antes de entrar no palco, o que me aconteceu fora de cena; o triste gesto cotidiano, o atraso, o trânsito, perde o sentido e a importância. Só os afectos ganham influência para o corpo em estado de apresentação, um corpo em arte¹⁷.
4. O palco chama pelo presente. É no aqui agora que ele age sobre nós. A insistente presença; de novo aqui entre as canções de Chico e suas mulheres para ouvir por entre murmúrios, balbúcios e risadinhas de prazer, um chamado -

o ribombo do meu coração, dizendo-me: vem!! Vou sem medo de saltar, dançar com minha carne revoltada. Corpo estilhaçado deslizado. Em metamorfose constante, afirma a fagulha do início.

5. Grandes atores ocupam o palco todo. Fazem chegar os sussurros, os alentos, os sorrisos à última fila do teatro. Fazem amar o seu ofício pelos fluidos que enredam o estômago, os nervos e o sangue do espectador.
6. Há um investimento para este acontecimento e que nunca terá uma segunda vez. Nunca uma re-apresentação. Nem nos blecautes, nos intervalos das cenas, onde sangramos de desejo, seremos os mesmos.
7. Um sortilégio certamente. Efeito do instante. Na fome do insaciável instante que retorna por entre bastidores, atrás do pano, inauguro espaços desérticos, percorro tablados, palcos, ensaios de espetáculos já vividos.
8. Poderei voltar ao jogo de cena sempre que quiser. Inúmeras vezes. E também poderei ir embora. Abandonar o palco.
9. E voltar. Fixar seu olhar sobre ele e suas criações. Sobrevoar com sua memória cênica o já vivenciado. Como a criança

que joga, retira-se do jogo para poder voltar em seguida e uma outra vez. “Voltar é o ser do devir, ser que se afirma no devir, jogo que se joga segundo uma lei – a do eterno retorno. Para que possam retornar, é preciso esquartejar na diferença e dissolver a identidade.”¹⁸

10. Interessa mais, antes de definir o que seja vida, tarefa hercúlea e fadada a reduções, dizer o que a pontencializa. Aquilo que o corpo pode fazer, não somente como poder de agir, mas enquanto um resto ou sobra de vida. Um poder de existência relacionada à sua capacidade de afetar.
11. Por entre os bastidores e solidões; no intervalo das cenas; no hiato de um espetáculo e outro, uma primeira existência se faz amar. Estágio de experimentações, antes do levantar da cortina, prova-se lados, cantos, direções. Uma nova diagonal. Trajetórias nos entreatos. No meio da linha.
12. *O* desejo intenso é apreendido antes de entrar em cena. Muitos ensaios. O processo é longo e exige preparação, disciplina, esforço e rigor sistemático.
13. Uma ascense. O ensaio é zona de experimentação para abrir frestas. É no ensaio que o ator experimenta, escreve, atua, esculpe sensações, se prepara para estar no limite.

14. Experimentar o vazio. Uma abertura de espaços desérticos em expansão. Pelo tablado. Palco. Estúdio. Sagra a vida, o útero criador. Criar outro tempo e espaço. A atriz vive à beira do precipício.

15. É noite de estréia, o público chega e espera impaciente pelo começo do espetáculo. Aglomera-se em filas mesmo antes de uma hora marcada para iniciar. Alguns membros da equipe atravessam às pressas o *hall* de entrada do teatro, saltando de um lado a outro à procura de espaços vazios. A porta que se abre ao fundo conclama diretamente para as coxias do teatro. O público duvida, mas atizado por nefasta curiosidade adentra pelos bastidores da câmara escura.

16. Ocupo meu corpo em cena. Um embate perpétuo entre a presença/ausência. *Humana demasiada humana*. A entrega ao jogo é a medida de intensidades. Sempre inventadas para despertar vida, pluralidade.

17. Ainda que se tenha uma rota. Um reino a ser criado. A todo instante, no ensaio, na cena, na arena uma forma perdida. Tornando-se reconquistada, reconstruída.

18. A história bem poderia começar agora, com uma Beatrix cheia de encantamento percorrendo os corredores do velho palácio de verão, construído para ser um cassino hotel onde muitos outros artistas e figuras cintilantes ficam até ao amanhecer nas mesas de jogos. O interior no estilo *hollywoodiano* lembra os cenários de filmes americanos, com seus banheiros de mármore, seus salões imensos que provocam um efeito acústico excepcional, fazendo ecoar o som pelo menos treze vezes...

19. Mas não era nem nos outros salões destinados a bailes nem na gaiola com chafariz que Beatrix estava determinada a chegar. E sim ao teatro, no encontro marcado com Madame Boucaut, a Vidente.

DramCo

DramCont

De Materiais e Sombras

Exercício

Situações

Histórias

Percursos

Dramatizações

Stamina

Escrita/Montagem

Linhas

Efêmero



patricia unyl

DISPOSIÇÕES DE ANA E OS CÃES

A carta da Ana¹⁹ nos leva ao mesmo lugar onde povoa nossa fantasia, nossas saudades, devaneios...E também dos medos difusos. Ana é sopro dramático. Ser da Noite Abissal, abismo dos sentimentos. O lado escuro da Lua, Kali. Beco sem saídas. As ruas tornam-se o espaço das suas errâncias. Cem partidas nem chegadas. Pegadas, cheiros, rastros. Como um cão, avança, advinha passagens, em noites uivantes. Atordoantes súplicas.

Em cada passo destas procissões conjuntas põe em jogo uma curiosa simbiose. O ar da noite é o terreno de sua poesia canina. Ana é sopro de morte. Uivos etéreos. Aérea Canina. Tudo nela é indagação e fúria. Seus filhos, bons e maus cães, condenados aos sonhos da clausura. Nos mitos, os cães, como guardiães do inferno (protetores dos mistérios) não devem ser mortos, mas precisam ser enganados com ardis.

ENCANTAMENTO

Ana é uma mulher pequena e furiosa. Acompanhada por cães ela parece ter sempre que ralhar e censurar. Ao mesmo tempo, é sabido que eles a defendem de todo e qualquer perigo que possa atacá-la ou mesmo atravessar o território onde se encontram. Eles são um tanto ferozes quando querem. E ela os imita. Os cães desdobram em Ana sua alegria selvagem, sua vontade sempre renovada de correr pelas ruas à procura de inusitados encontros que a fazem borbulhar intensamente. Pela noite em tantas direções, arranjos, desvios quanto forem possíveis.

Ana apanha cães de rua. Ana os persegue. Segue o rastro, sente o cheiro, adivinha passagens. Como um cão, avança terrenos baldios. Esta certa de se desdobrar por estas passagens. Recolhe-os e os enclausura em um quarto escuro. Ana cria regras e jogos.

No limiar entre o humano e o animal. Homem - Cão e Mulher - Cadela. Em matilhas atravessam em bandos a cidade. Mantendo-os sempre perto e numa permanente tensão. A voz de Ana os guia e os aconselha a atravessar com cuidado determinadas zonas. A iniciação que um cão novato inclui todas as peripécias que um velho cão gosta de contar. As pulsações são muitas. Ela participa dos seus devires tal qual um cão participa dos devires de outrem. Abrem passagem afim captar as forças infernais da noite escura. E todas as multiplicidades que essa aventura acarreta. Ana espia as luzes. Ana está só. É uma mulher solitária. Peter é o seu cão preferido. Peter é uma espécie de homem-cachorro. Ela e Peter mantêm uma relação de afeto e desafeto contínuo, num eterno retorno aos jogos de poder. Ana tem um cão. Ana ama este cão. Ana mata este cão. Em seu uivo interminável, Ana é sopro de morte. Nunca podem se encontrar de fato. Nem quando ela o convida para uivar. Ana alimenta-se de luz elétrica e do encontro com seus cães. Ana é devir-cão.

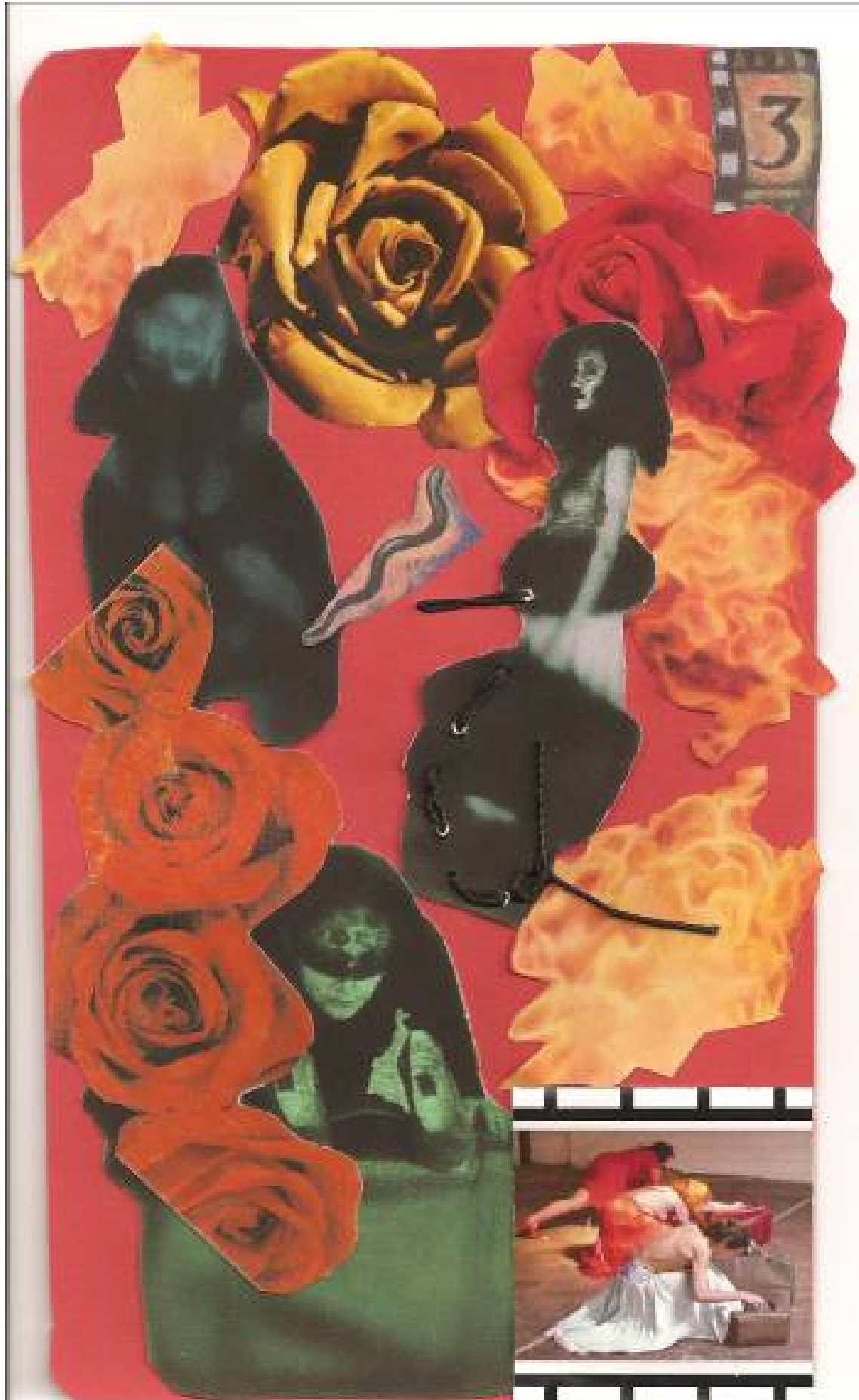
A TUA(ÇÃO)

Sente-se no negrume da Lua Nova com seus cães. Na encruzilhada com seus cadáveres. Fite! Obstine-se! Acolha desertos caninos. Erráticos amorais. Sobre a noite. Uive! Enfrente cães raivosos. Afirme tua sina. Percorra ruas, arcos, câmeras subterrâneas e ainda inexploradas. Perseguido, sendo perseguida. Aguce teu olfato. Sinta os ardores caninos. Saúde os comediantes ambulantes. Os vagabundos de pileque. Alcance. Seja uma da Matilha. Persiga matilhas intensivamente. Torne-se imensa de solidão. Cubra-se com imortal manto. Num salto mortal encontre seu

homem-cão. Renda-se em altares de beleza e estranheza. Caçoe do jogo de amor e morte. Retorne pela mesma calçada possante de suas andanças. Com seus oito novos cães, pertença!

PARA APAGAR AS LUZES DE SERVIÇO

No palco observamos vidas. O que delas emanam não é repetível, possível de ordem. A delicada passagem de uma emoção, o vago pensamento posto em ação não se opõe a não-ação, mas a alimenta. O não fazer no palco não é ausência do que fazer. A lacuna, a pausa constitui a própria vida que percorre quem observa e quem é observado. Respira -se vida que não tangencia, mas atravessa em constante fluxo... A atriz mais velha da companhia morreu neste teatro.



FORÇAS INFERNAS

Segundo uma lenda escandinava, três mulheres chamadas as Nornas²⁰ controlam o destino dos homens. Três como uma qualidade mutável: paz-tensão-movimento; movimento- descontração- paz; Não ser- tornar-se- ser; ser- desaparecer- não ser; morte- nascimento- vida; dia- entardecer- noite; dia- manhã- tarde; verão- outono- inverno; inverno- primavera- verão. Três deusas gregas da lua - Artemis, Selene, Hécate.

FADOS

Numa prisão, três mulheres e várias traições. As Infernais²¹ derivam, quase destruídas, em solitárias num presídio feminino. Atuam no limiar entre a ficção e a realidade. Mulheres em fluxo sem governo algum inventam verdades e possíveis novos erros. Assoladas, em nada lembram as gloriosas noites de crime de outrora. O jogo que revolve ao redor das três figuras femininas gira em torno da dominação mútua criando novas tensões, num esforço dramático sempre inusitado. Estabelece-se entre elas uma relação complexa de amor-ódio dominada ora por Telma, cuja natureza do crime que praticou - o assassinio seguido de esquartejamento do corpo de seu amante - a torna, aos olhos das outras um ser superior. Júlia, a mais jovem, apesar de não assumir seu crime - infanticídio - não esconde a admiração que sente por Telma. Já Leila, ladra por convicção, rouba e trai até as próprias companheiras. Sua invisibilidade é temida e admirada e é a única que sabe como fugir do presídio. Forças em travessia, esta tríade de heroínas ao avesso recua pelo deserto da esperança. Às vezes são os pequenos delitos e proezas que as unem. Demoníacas de muitas paixões. Crimes passionais de mulheres que nunca foram tão livres como agora. Querem a pura forma do tempo. A forma do tempo é o modo como expressam singularidades. Às vezes é preciso acelerar o processo. Vidas ordinárias

que aceleram para liberar! Encantadoras de serpentes distribuem intensidades com seus afetos abafados. O jogo cintilante do esgotamento. A exaltação deslumbrante da solidão. Carregadas de erotismo e santidade, ninguém sabe ao certo quais laços mantém intacta a amizade do trio. Juntas, partilham entre outras coisas, o perigoso gosto pelas palavras. Num mundo onde ser letrado é um privilégio, Júlia se comunica com o exterior através das cartas que redige segundo o que lhe ditam as outras prisioneiras. Muitas vezes, para as queimar durante a noite. Leila inventa histórias de assaltos mirabolantes e Telma poderia ser chamada de “poeta de portas e paredes”. As insistentes marchas em volta de seus crimes criam manchas combatentes. Uma lira dos excessos. Sem nenhuma porta ou janela que se abre. Nenhuma concessão será dada. No entanto, com olhos insones, na inquietude dos corpos, avançam no escuro pela noite abissal a fim de aplacar o tédio e apagar a culpa. No escuro, Júlia está de pé sobre um pequeno pedestal cilíndrico, uma imitação de trono. Suas mãos estão na posição oposta às de Telma; a esquerda está abaixada, a direita levantada invertendo o gesto de benção dos sacerdotes. Tem asas semelhantes as de um morcego. Júlia é bissexual. Amarradas por suas intrigas de amor e ódio, Leila e Telma se deixam seduzir pelos impulsos da carne. Permitem-se prazeres aos tropeços. Não ignoram o pressentimento das paixões. Corpos crivados de intenções: fendas e pernas se raspam; peles se tornam abrigos provisórios. Línguas, coreógrafas de sucesso. Clamor de delícias. Enamoram-se segredando em paredes riscadas de amor e ódio. Saboreando obscuridades e preferindo mais a noite do que os dias. Não importa mais o acontecido e sim os desejos latentes e inevitáveis do aqui agora. Para estas figuras a única liberdade está em afirmar o seus fados: três mulheres fechadas numa cela onde se inventam histórias “que só têm existência dentro destas quatro paredes”. O foco está no passageiro e no acidental do que se repete em sucessivas noites. E sempre no dia seguinte, o refeitório vira ringue. Há sempre um novo conflito. O vigilante Ciúme - o adorável deus sombrio não estava fora da cena e as observava salivante. Em maior ou menor medida ele atinge uma a uma com sua baba. E planos de fuga são mastigados, engolidos e por fim esquecidos como grãos de arroz fora do prato.

Desatreladas marcam o território com o salto agulha vermelho. E defendem-se com a boca, língua e o cotovelo-estilete. Cospe sangue a furiosa rainha Especta, carnificina do tempo. Ainda assim e por isso também são malvistas e temidas. Inevitável é o estado de opressão depois do término de mais um dia de galo. De agora em diante, só resta resignar-se ao inferno cor de rosa. Inútil pensar no dia seguinte. Nem os ressentimentos nem os novos pecados irão impedir a morte do instante. Viagem sem volta. Partida sem final. Jogo sem moral. Atração fatal para o mundo do crime. Como nos jogos de Genet, os personagens são prendidos em círculos self-destrutivos. Expressam o desespero e a solidão de seres humanos que se encontram como que travados em uma sala de espelhos. Em uma progressão infinita das imagens que são, na realidade, elas jogam suas próprias reflexões distorcidas. As infernais, presas no carretel dos ardores, se tornam cada vez mais belas na miséria de suas vidas erráticas. Constelações soterradas de vazio. Então elas caçoam do bem, pois do mal extraem mais certezas.

CLAUSURA EM ESPETÁCULO

Práticas do mal *in performance*. Crime perfeito não existe. Matar deve ser bom. Mas tenha cuidado! Se condenarem tua alegria selvagem, não enfraqueça a polifonia dissonante da vida. Esqueça o bom senso. Exalte os assassinos. Roube mais de uma vez. Não resista. Desate teus temores. Desamarre ardores. Liberte o êxtase. Seja falso com boa consciência. Sinta prazer pela dissimulação. Sinta o poder que de você emana. O poder da sedução. Adapte-se a todo tipo de pessoa. Desenvolva o instinto de passar por situações constrangedoras imune. Risque paredes. Manche o rosto. Desobedeça! Saia pela escada de serviço. Vire o casaco. Mude com o vento. Imita. Decore papéis. Aprenda a mentir. Esconda a carne viva atrás da pele. Tome excitantes para se energizar. Fume narguilé para relaxar. Elas fazem o que vocês não

fariam. O que ninguém mais faria. Elas podem tudo. Infinitas são as metamorfoses. Cospem sangue esquecidas num lugar nenhum. Não são artistas, estrelas de cinema, divas do teatro. São mulheres em cárcere.

NUM INFERNO COR DE ROSA

CENA I

Júlia - A primeira noite:

As três estão deitadas, tentando dormir mesmo com os mosquitos e o calor que as perturbam. Uma luz fraca cai sobre Júlia, que escreve uma carta, lendo alguns trechos em voz alta.

Júlia - Não tenho nenhuma dúvida de que nesta carta, em que é preciso escrever sobre a tua vida e a minha, sobre o passado e o futuro, sobre coisas boas que se transformaram em amargura e amarguras que poderiam transformar-se em alegrias, haverá muita coisa capaz de ferir profundamente a tua vaidade. Se isso acontecer, leia e releia a carta até conseguir eliminar essa vaidade. Se encontrar nela alguma acusação que te pareça injusta, lembre que devemos ser sempre gratos por qualquer falta da qual possamos ser injustamente acusados. E se encontrar nela uma só passagem capaz de fazer com que teus olhos se encham de lágrimas, chore como nós choramos na prisão, onde tanto o dia quanto a noite foram feitos para as lágrimas.

Ao terminar de escrevê-la, deliberadamente põe fogo no papel. Ela experimenta os novos sapatos. Tira de dentro um vestido azul. Veste-o e começa a arrumar seu cabelo com vaidade. De dentro da mala, puxa um espelho de mão e começa a se maquiar. De pé faz poses e joga os cabelos para o lado. Finalmente, desce as escadas, fazendo barulho com os saltos e rebolando muito. Já na escada ela vê o guarda que está parado, olhando para ela. Ela se aproxima dele, se oferecendo. Ele a acaricia

para depois jogá-la longe. Caída no chão Júlia não perde sua dignidade. Se levanta e tenta mais uma vez. Na terceira tentativa, o guarda a joga contra a parede.

Apagam-se as luzes.

Júlia volta para a cela toda descabelada e com os sapatos na mão. Leila está acordada e vê a cena. Sem fazer barulho nem chamar a atenção, ela começa a se preparar para a ronda gatuna que faz todas as noites. Ela amarra um véu preto contra o rosto e coloca o queixo postigo. Seu rosto desfigurado é assustador naquela luz noturna. Na saída da cela ela pára e se apresenta:

Leila - Leila. 28 anos. 157. Eu roubo tudo o que eu quero. (diz para o público)

Andando nas pontas dos pés ela vai por um corredor estreito onde dá passos calculados, atenta a qualquer barulho.

Júlia espera que Leila saia da cela para depois sair novamente. Telma não nota que as duas saíram. Ela dorme um sono conturbado e deixa escapar palavras soltas, em meio a seus sonhos arrasadores. Se revira na cama e as palavras que se ouve, entre grunhidos são:

Telma - Amor. Dor. Ai, o sabor do teu suor nos meus lábios. Dor. Amor e dor. Muita dor. Agora só me resta o teu sabor que não me sai da boca. Molhada.

Júlia continua se exibindo pelos corredores. Passa a mão nos cabelos sem parar. Leila nota a sua presença e chama a sua atenção, batendo forte o sapato. Júlia se para ao seu lado e Leila não tem para onde fugir. Fica ali congelada. Júlia passa a mão no seu rosto e lhe descobre os cabelos, presos pelo véu.²²

CORPOS CONFINADOS

Para jogar com as infernais basta guardar um número. Se cair no vazio, passe a vez. Multiplique e ou reduza. Em cubos, celas, redomas, esferas, berços de dimensões amortizadas, às vezes ocupados por um só corpo.

LEILA



1. No universo que se abre com seu esgotamento Leila é fora da lei. Vai para além da moral e dos bons costumes. Os movimentos são contrários. Inversos do esperado. Como uma atriz sem ensaios, é experiencial. Leila é uma notável experimentadora do tempo. Na prisão é o que mais cria. Arrebata-o para si.

2. Ladra opcional. Persegue os estados de exceção do corpo em crime. Que surge dos intervalos. No instante da afirmação do ato de roubar. Magnitude fora do lugar comum. Do gesto esperado, premeditado. Ela quer deformar a imagem da ladra. Para além de todas as evidências.

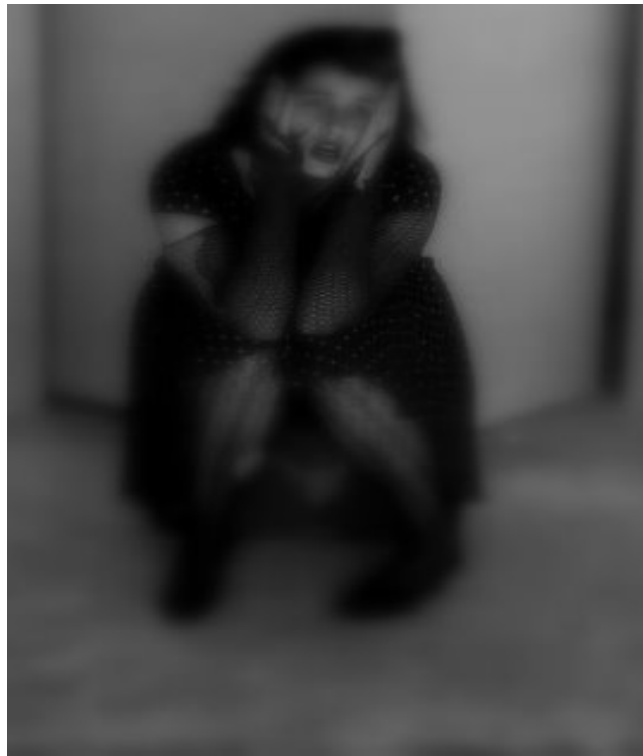
3. Entrar no refeitório. Parar no meio, ao fundo. Deslizar numa diagonal para a superfície da cena. Ou então ir das margens ao alto. Voltar para o canto pelos muros. Retroceder, ir à outra direção. Imitar, roubar. Colar e sobrepor. Suspender a respiração. Tudo isso para se esconder dos olhares. Arrebatado o obscuro. Sempre à espreita. Apenas surpreender e nunca ser surpreendida.

4. Um pensamento de fora e tudo estará perdido. Não há permissão para a dualidade. Não existem meios termos neste palco. Um ou outro ou aquilo. Corpo e mente e espírito é tudo vindo a ser. Noite Abissal, hipnótica, inevitável e encantada. Atravessa um outro dia sendo apenas um meio. Ser em processo.

5. Chegar da rua com mãos vazias é puro desalento.

6. Entrou no refeitório. Queria verificar se Júlia estava lá. E estava. Fizeram como na semana passada. Enquanto escolhiam o arroz checavam mais uma vez o plano de fuga.

TELMA



1. Ainda deitada, notou pela janela que havia sol lá fora. Alegria pequena.
2. Sempre tive medo de voltar a amar. Medo de histórias que se repetem. Jamais esquecerei que amei o homem errado. Mas com um novo amor não se pode lutar. O amor age e eu não sei resistir. Não vou mudar tua vida nem o mundo. Não sou feita para isso. Nem eu nem todo meu amor poderá mudar tua vida. Mas se a Senhora Moralina²³, a “Circe dos filósofos”, entrar pela

porta da tua casa e tentar te vender receituários de vida digna, ela estará o enredando.

3. Circe²⁴, a feiticeira vai querer melhorar o teu mundo. Refletores para os mil sorrisos.

4. Tal qual Ulisses preso ao mastro, em alto mar, imune ao canto das sereias consumidas de sucesso, sigo os pequenos impulsos que atravessam meu corpo nunca em repouso. Para aquém das definições, da regularidade, quero o instante em turbilhões. Tornar sensível o que me atravessa, e o que eu deixo passar até vocês não é escolha minha.

5. O que sinto é afirmação daquilo que me atravessa. Pois só o que me provoca, poderá também encontrar vocês.

6. Mas tu és o que é. Assim como eu sou o que sou: anti-heroína, passional, dionisíaca, assassina. Plena com minhas vontades. Combato entre elas e não contra. No cárcere digo sim para a vida que escolhi.

7. De novo Júlia me arrebatava. É ela que põe meu corpo a tremer de desejos nunca satisfeitos. Inconfessáveis. Serpenteando fogo e enlaçando-me com suas asas de mulher santa.

8. O confronto não é direto. Nenhuma diretriz ainda a seguir. Somente desejo. Vivo de intensidades. Humores. Atiro-me no abismo da paixão. Jogo de Amor e mortes. Outra noite ainda e a vida no presídio tem de renascer das cinzas. Fim de partida, tic-

taç da arena. Reúno meus pedaços em nova charada. Mas não permaneço de pé sem a ilusão da repetição. O espetáculo nunca para, se desdobra. O presídio não é coisa do efêmero.

JULIA



1. Pedi dinheiro para ir visitar meu filho. - Na minha vida ter filho foi criar a minha morte. Matei logo após o parto. “Não pude viver duas vezes como a fêmea faz ao conceber”²⁵
2. Foi torpor, embriaguêz. Deslize. Sopros de morte. Mas não havia nada por trás da bruma. Nada a desvendar ou descobrir. Nem devaneio, nem Ariana. Somente mais trevas.

3. Sou a mãe terrível que devora, sou a *femme fatale*. Sou a erupção do vulcão.

4. O que estimula, atravessa e faz amar? O que mobiliza, produz potência de vida e emerge dos intervalos? Em gestação, processo. O que acontece nos entreatos?

5. Ser bom ou ser mau. O erro não é meu. O erro não é teu. Não me condene tão rápido. De nada valem tuas acusações de baixeza. Ao diabo com teus falsos julgamentos. São reivindicações do impossível. Não há paz nem trégua na vida. Ela fere com violência.

6. Por acaso ao final de uma peça a atriz que fez a vilã carrega culpa por isso? Depois de se despir do figurino, tirar a maquiagem, ela ainda se julga desprezível? Então por que eu haveria de agir assim?

7. Escolho papéis. Represento o mal. Permito variações. Transgrido as regras. Traio o personagem. Fujo do enredo. Mas não tolero condenações.

BÁRBARA**CALA BOCA !**

Braços, pernas, coração de um corpo amado e esquartejado. O sangue das palavras caladas. Que não calam a boca do meu ventre nu inchado. Que ainda não sabe, mas vai seguir seu fado e gerar novas traições, novos amores na medida do impossível. Que pode uma Bárbara? Fingir, fingir, fingir. Bárbara aos pedaços. Femininos em Chico Buarque²⁶.

SOBRE PELES

Além das cortinas, peles, palcos azuis, geografia recortada de mais peles, mais palcos. Bem atrás, ao lado e abaixo do fundo da cena e do cenário, e de todo tipo de

maquinaria teatral em desuso, num camarim pouco iluminado; vislumbrei a atriz e suas preparações que fazem cintilar. Nos bastidores do teatro, subterrâneos suspeitos, ela está de novo ali. No entreato.

Por ali onde o público tem de passar; no corredor paralelo ao palco da câmara escura²⁷, atravessa junto, um pouco da produção da vida da cena. Um fundo brumoso feitos dos sopros da ribalta, invade o imaginário dos passantes.

Nesta noite - e dentro dos teatros sempre é noite, ela irá atravessar Bárbara, a viúva de Calabar e um dos tantos femininos de Chico Buarque. Rodeada por seus figurinos e adereços de cena: um maço de baralho, uma mala, uma cartola, uma roupa de malandro e um velho vestido, ela se prepara para entrar pela terceira última vez em cena.

No palco o movimento é outro, pernas e vozes afinadas na ginga, no jogo, no papo e no canto do malandro. Figuras de branco, preto e um colorido estranho. Chapéu ou bengala em punho, os atores, alguns descalços, de sarro; outros no embalo da cachaça e do sotaque criam a atmosfera necessária que fará soar os sinos da arena. Espalhados pelo palco e depois concentrados numa roda, dançando em ziguezague, estonteados, o público e os “malandros “buarqueanos” se dissolvem numa intensa cantoria.

FERMENT(AÇÃO)

Ritmo de ensaio. Noites frias de junho e estamos completamente disponíveis em assumir a estréia do espetáculo.

Mesmo sabendo do pouco tempo para levantar materiais, ajustar o texto e lapidar gestos. E talvez chegar a alguma coisa.

Porém a energia deve ser intensificada e juntos, apenas, entendermos o que se quer e repetir e repetir. É muito do que se quer é um exercício de variação. Mapear impulsos, redefinir os limites do chão, enraizar para não cair, firmando base, reencontrando o passo. Achar fôlego. Procurar uma forma de dizer. Um trabalho que está sempre no processo. Uma obra nunca acabada²⁸. Rasgar o velho estado bruto das coisas, não saber aonde vai se chegar. Errar muitas vezes, tatear no escuro, a vida em nova sensação. Para a atriz, momento único.

Fios

Arranjados Divina

Súplica Orna Disfarces

Como Ama Estrelas No Intocável Caminho.

Cada Passo Ponto Do meu Coração Tapete-palco Liso

se estende Pelo chão Pela ribalta Ali deserto Lá Oceânico

Te vejo. Na superfície Do Lago Refletida Em vigores. Repertório

de Malditas. Orientada por sensações Sigo o canto Das sereias Hipnótica



ESTAR ENTRE

Dois modos de ver

Sopro de vida Sopro de morte

Três espetáculos

5 pontos

Duas atrizes

O palco e a platéia

Um parto, um ensaio

Entre Elas

Estar

Inter ceder

Espaço e tempo

Enter

Nascimento

INCORPORAÇÃO

1. **Respiração:** Ferramenta para a construção de atmosferas, climas do espetáculo. Ou ainda o gráfico intensivo-nervoso do personagem. A cumplicidade dramática com seu corpo e sua função respiratória. O funcional do vivo. A força orgânica e simbólica do alento e sua transformação em linguagem. Respiração como significação. A proposta teatral buscou a cumplicidade dramática com seu corpo e sua função respiratória. A presença como função unida à forma, como precisão unida à vida. *Èlan, stâmina, sats, otkas.* Respiração como significação.

2. **Texto não dramático:** Uma peça de teatro, um espetáculo por vir. Um cão a perseguir. Beatrix, translúcida atriz persegue o coração de Ana, o teatro. Ana por sua vez, os cães de rua. Em seus caminhos irrompem variados sinais. Afirmam potências. Ana avisa aos que por ela atravessam de que não quer uma estrada de mão única. Beatrix replica: não quer harmonia nem quer ser sempre o foco das atenções, o centro da cena. Ana é uma andarilha. B Atriz, peregrina. Elas vão, elas vêm. Encontram e perdem. Nunca junto sempre em voltas de... Um pouco mais adiante, atrás e em torno, tornando-se... Sempre mais um ângulo, estranho, inconcebível e novo. Num espetáculo é possível promover a presença da ausência. Tornar visível o invisível, dizer o que não está. Um espetáculo feito de encontros que se entrelaçam. Tecem pelo que “fazem passar” criando um fio condutor como um fio de teia de aranha. Pois sua visibilidade implica em amarras, cristalizações, estratificações. A teia é invisível a uma primeira vista. Não há ligações, mas há uma unidade, que não é exatamente um roteiro. Há um dito. De um humor poético-sinistro. A opção pelas passagens de semitons e interfaces na narrativa encontra-se no fluxo desde ensaio de dizer o indizível. A *mímesis corpórea*²⁹ como ponto de partida para fazer vibrar Ana. Num processo que permeia entre o visível, corpo físico, palpável, imagem estática, e o invisível, virtual, não palpável, sempre difícil de ser descrito, composto pelas vibrações emanadas por cada corpo. E que podem estar presente, potencialmente, numa imagem fotográfica, na gravação de uma voz...

CoMo LeR a SORTE num eSpeLHO de CamaRiM



Linhas - platéia cheia

Marca de batom - amor correspondido

Iniciais - cuidado

Rachadura - novos projetos

MAS COMO VOCÊ PODE ACREDITAR NUMA HISTÓRIA DESSAS

Transgrida os gêneros. Negue a fábula. Presentifique. Recuse a síntese. Busque a força da intensidade. Seja direto. Rompa com o espaço de representação. Estenda o tempo. Faça novas associações. Corporifique. Promova os encontros, os riscos. Prefira o processo ao invés do resultado. Manifeste ao invés de significar ou interpretar. Prefira o impulso ao invés da informação. A experiência compartilhada ao invés da experiência transmitida. Desperte os sentidos. Não evolua continuamente. Não conserve os sentimentos tais como são. Salte! Não se apaixone pelo desenlace. Interrompa. Não faça tramas. Não junte cenas. Duplique. Deforme. Amplie. Cante o perigo. O êxtase, a alegria, o prazer. Instigue. Provoque.

Beatriz

Bê. BE. Bê-á-bá, beabá. Beabista. Bendita, Beafetada. Beata. Beberona. Bebedoura. Beartifície. Beduína. Benzedeira. Bestificada. Belicosa. Beat. Bestial. Beijoqueira. Benquista. Benquerença. Bem-vista. Bem-acabada. Bem-posta. Benjoim. Berlinda. Beatrice. Beatriz. Beatrix = atriz = boca-ventre = Uma enfermidade em estado de paixão. Carta de baralho que fásca: no fim de carreira, no meio da linha. No início da partida. A atriz não tem um rosto, mas rostos atrás de rostos. Beatrix em movimento. Beatrix infernal. Beatrix de rosto devorado pelo tempo. Beatrix das forças. Das putas, das santas, da fantasia rasgada, dos corpos trocados. Inventando-se de múltiplos modos de ser. Pode ser que de lábios entreabertos. Pode ser de olhos vazados, narinas vacilantes. Pode vir a ser êxtase, corpo dilatado. Pode ser brutal, golpe equivocado. Potência no limite. Atuação como potência criadora. Beatrix tem “força divinatória, a capacidade de entender ao mais leve aceno, a cada sugestão, a sensorialidade e sensualidade inteligente”³⁰, inventa modos de vida onde as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre a vida e arte são limites a serem esquecidos. Ser experiencial, de sacrifícios, desafios, riscos, atravessamentos. Beatrix intensa e disposta ao jogo. Beatrix em espiral. Sempre e nunca á espreita; dos sentidos e não-sentidos aguçados por todo o ruído de novo desejo. Beatriz. De corpo e alma presente.

Beatrix não é nenhum segredo. Ela é uma potência feminina. Tal qual Ariana, a Anima, a noiva inseparável da afirmação dionisíaca. Dela se desdobram outras potências femininas infernais.

Ela faz teatro. *Actríce* em latim. No dicionário: feminino de Ator. Atriz, a alma do Teatro. Aquela que fulgura. A atriz quando se deixa ir ao sabor do próprio movimento, do texto, do corpo, fulgura em vez de representar. A atriz tem pinta e cicatriz. A atriz, de vaga em vaga, de papel a papel aumenta sua força. Manchada e borrada, muitas vezes, quase destruída, avança sempre soltando faíscas sem compromisso e seriedade excessiva. A atriz se desarma se desnuda. Oferece por trás das máscaras, o seu pior, o seu risível, o seu absurdo. Beatrix não quer pensar o teatro por categorias mentais. Se Beatrix representa, entenece ou entretém não é um ato isolado. Ela não pensa como uma atriz, como intérprete e depois como diretora. Ela mistura suas vozes, numa sinfonia polifônica. Confunde as vozes de atriz, diretora e professora. Trava este encontro com a investigação, mede processos, dúvidas de passagem e deslizamentos.

UMA ARENA

Uma arena pouco iluminada que acoberta sensações que ali, um dia tiveram uma voz, um corpo. A meia-luz não faz desaparecer totalmente o que a luz deveras preencheu. Tornar visível o invisível é um tipo de ação incorporada a sua natureza. O palco é uma arena de leões prontos a devorá-los. Ou ainda, nu, deserto ainda de suas mil possíveis direções. Grávido de possibilidades. Feito para errâncias de todos os gêneros e para todos os públicos. Espaço ainda sem história, sem enredo, sem começo e nem final. O espaço vazio é um *intermezzo* da vida do palco. Não é uma lacuna, um incidente, mas um dinamismo sempre potente. Aquilo que o palco produz depende desse motor: o contínuo descontínuo do fluxo de vida presente.

CREATRIX

Vossa

Alma acolhe desertos

Rende-se

Em altares

De beleza e

Estranheza

Quer

Um

Véu

Que

Transpareça

Alma

Sopro

Rainha em transe

Apanha

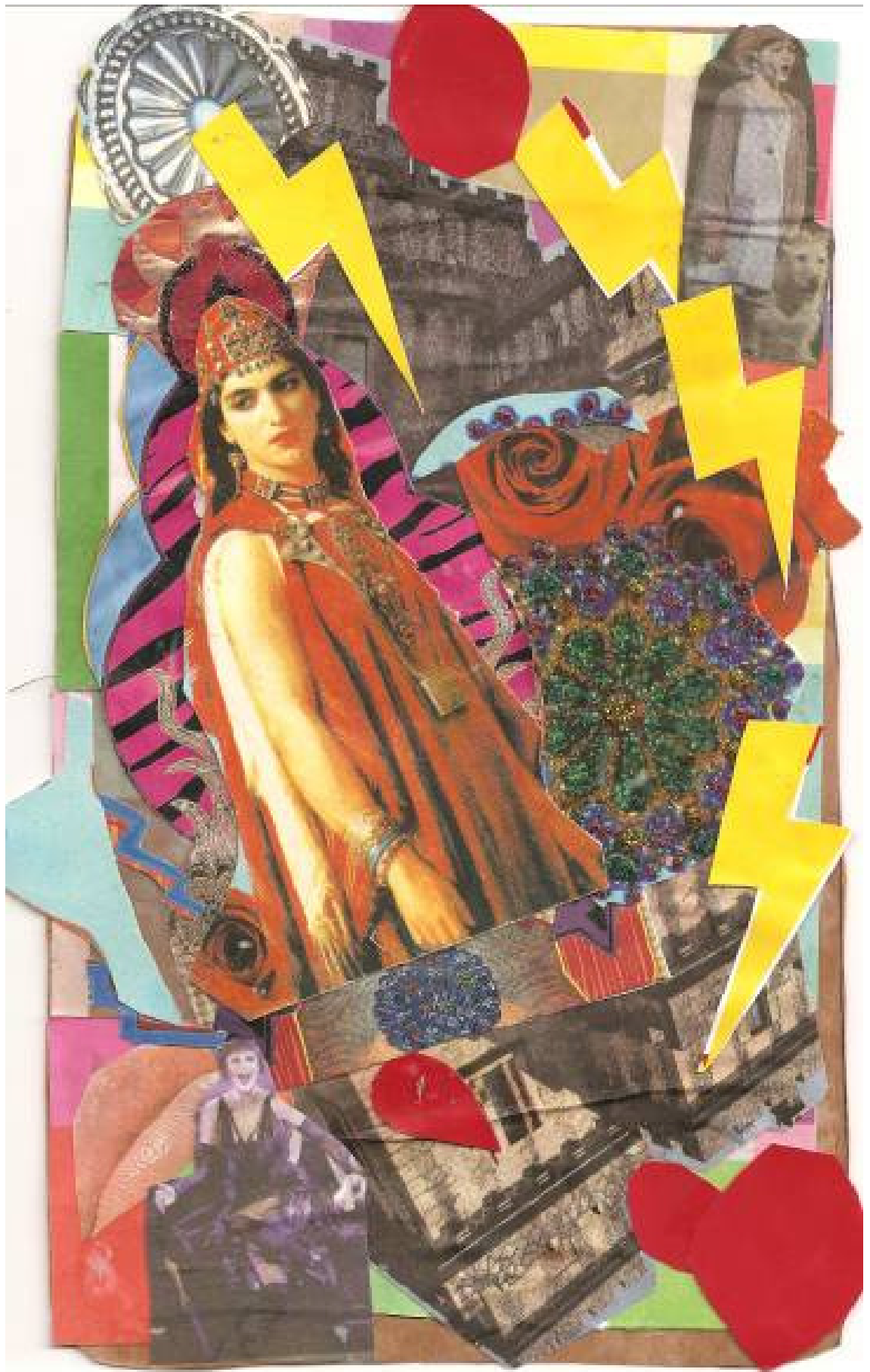
Guirlandas,

Mestra das formas

Dos sopros

Corpos

Em Cena



DESAFORISMOS

Uma aspirante a atriz e a atriz mais velha da companhia, aquela que irá morrer no teatro, se encontram trocando rugas, fiapos e correspondências. Nunca se vêem. Porém, entre elas algo acontece. Algo que não está apenas na atriz, mas está na outra também. Não é exatamente uma mistura das duas “mas algo entre, fora e que corre em outra direção”³¹. Creatrix³² é a que mantém a nossa guia e atriz conectada com sua força criativa, fértil e doadora de vida. A velha resiste ao convite para voltar a cena. Porém, ela segue com os ensaios. Longe, de algum lugar em alto mar, ela decora sua fala em voz alta, contracenando com Beatrix.

Beatrix: - Justamente Creatrix, deixe de lamúrias! Quem melhor do que tu para encontrar saídas para o que deixei para trás esquecido. Quem conhece mais as faltas e os incestos que já cometi. Meus excessos. Sem falar dos roubos de ideias, dos assassinatos gestuais, das imitações vocábulas. Se bem me recordo, avançando pelas noites escuras, em tua última correspondência, foste bem clara: Encarregue-se das cerimônias, vista seu velho figurino, pinte bem estes olhos, manche de vermelho as bochechas, de roxo o pescoço, de verde tuas mãos... O público tem pressa e não gosta de esperar. Vamos logo, suba ao palco, abras tu mesmo as cortinas e comece por fazer vibrar Beatrix.

Creatrix: - Tudo isso quem formulou foi ela. Eu, de fora, imergi de seus desejos. Liguei o refletor, afinei o som e abri as cortinas. A bufa mais velha da companhia, aquela que abandonou tudo e foi peregrinar à deriva.

Há dois dias tenho me preparado para essa reestréia. Bebido um pouco, caminhado muito. Digo o texto em voz baixa, sibilando pelas ruas, pelos arcos. Pouco importa se me achem uma louca. Agora aviso; se eu te fitar no olho por algum momento - e a morte é só um momento e você sentir que por um instante eu quebrei a quarta parede,

saiba que não é nada pessoal. Desejo, cena, movimento, encontros e descompassos; desejo-máscara e desejo-pele, atrás da pele num gesto infinito de se desdobrar. “Como o rasgar de uma membrana próxima, como levantar de um véu que é o mundo ainda informe e pouco seguro de si”³³, fui pelo desfiladeiro de suas palavras, quase beatificada, conquistada de fato, longe de resolver nossos atritos, ao contrário, com a tarefa de amplificá-los, fazer as honras para uma Atriz, eis meu sacrifício. Começarei então por apresentar as peças de Beatrix em poucas palavras, como ela pediu. Nem por desejo de aventura, nem sem razão. Navegando por entre intensidades oceânicas, joguei por ti, a tarrafa em alto mar. Isto, não foi ato voluntário como puderam ver, foi necessidade. Os peixes têm fome. E nós os devoramos.

CREATRIX

UMA ATRIZ

Por um triz

Beatriz

Parida com sangue

Imersa em devires

Afirma potência

Afeta e

Amplia o arco

O rito, o ato

Do fino traço

Ao borrão



VIDENTE

Anteontem mesmo voltei até a casa da Vidente. Foi Madame Boucaut que me ensinou a maioria das coisas que hoje sei a respeito de embaralhar e cortar coisas.

Anarquista, cautelosa, sonâmbula, fantasmagórica, cega, passageira, sonolenta, extralúcida, bêbada. As lágrimas sinceras derramadas incitam ao crime. Madame sibiladora Boucaut, sussurando, sibilando mãe infanticida, enquanto sob hipnose, hipnótica e fascinante, possuidora, afetada.³⁴

Mas naquela noite não usou palavras para se comunicar e sim, novamente, seu velho baralho de naipes, signos, figuras, arcanos. Diferente de Creatrix, a velha bufa. Madame Boucaut era impecável e precisa em seus modos de jogar. E como manda o figurino, diz que a primeira coisa que se faz ao pegar um baralho é embaralhá-lo. Depois vem o corte que pode ser dois, três montes ou mais. Depois de cortado, juntamos novamente e o espalhamos por algum espaço liso. O jogo está montado para ser desmontado. Desorganizamos para poder experimentar diferentes formas de juntar uma carta com a outra. Passar de uma carta a outra equivale para uma atriz passar de um corpo a outro. E embaralhar-se. O caos da criação do novo. No meu caso, um novo personagem, uma peça de teatro, um espetáculo por vir.

Noite em evidência, espalhada na perspectiva iniciada pelo próprio jogo de cartas suspensas. Quanto mais eu tento agarrar a forma mais esvai minha intensidade. Sinto minha potência ir morrendo na medida em que me fixo na representação. Enquanto afirmo minha potência, minha forma brilha e faísca. De uma luz fulgurante que muda a cada instante. Ainda por lá encontrei Antonin, que mandou lembranças. Ele foi bastante incisivo ao ditar-me palavras que me embalam os pensamentos. Pediu que tu as lesses em voz alta onde quer que esteja:

Desliza por entre os seus humores. Vive. E as coisas rodam em ti como sementes no crivo. O problema do amor simplifica-se. Que importa ser menos ou mais, uma vez que pode mexer-se, deslizar evoluir, reencontrar-se e sobrenadar. Reencontrou o jogo do amor. Mas entre o que pensa e sonha quantos livros! Quantas perdas. E, entretanto o que fazia do coração? É

espantoso que lhe sobre, coração. Realmente está ali. Está como medalha viva, como arbusto ossificado de metal. E o nódulo central é esse.³⁵

Fiquei acordada aquela noite, sentindo o retumbar de qualquer coisa nova, indescritivelmente estranha e bela. Sei que neste momento também estão a passar-te coisas. Coisas que tu não procuras, mas que entre as subidas e as descidas dos arcos que peregrinas, elas são algum efeito da expressão do teu desejo. Mas sou eu que subo no palco. Faço amar nosso fado fogo fátuo. Dentro de instantes, depois de deixar este camarim atravessarei o espaço sabendo exatamente o que tenho que fazer, entregue ao jogo de cena. Perto de ti eu quase nem respiro. Mas em cena, tudo é alento.



DOMINATRIX

1. Lugar do corpo como vontade encarnada. À todo instante, no ensaio, na cena, na arena uma forma perdida. Tornando-se reconquistada, reconstruída. Atravessado por invisibilidades que atravessam ou atravessaram a Atriz e que fazem as atuais estruturas oscilarem. Ocupar o corpo em cena. Um perpétuo embate entre a presença e ausência.
2. Músculos da perna levemente retidos. O ventre é o coração da Atriz. - ela pensa? Ela sente seu ventre-útero de humores, umidades.
3. O que fazer quando se sabe que tudo pode dar errado? Quando a experiência da perda, do erro, é eminente. Tem somente ela de dar um jeito. Improvisar aqui quer dizer presentificar. Uma atriz desnuda em cena tem de fazer do impedimento um acontecimento.
4. Nos vácuos o confronto com o que ainda virá a ser não é direto. Nenhuma diretriz ainda a seguir. Somente desejo. De seguir uma linha de fuga.
5. Para o ator, aquele que cultiva devires, o ensaio é espaço privilegiado. Da conjugação do sagrado e do profano.
6. O palco se faz território nômade. O ator o deseja, não para dominá-lo ou ocupá-lo mas para coabitá-lo. Lugar preciso para o impreciso. O ator

crava seu coração no jogo da impermanência se apronta para mais uma noite. Cetro de histórias porvir.

7. O palco é feito de éter, produção de vida, substâncias translúcidas produzidas com sangue, suor e cerveja erguidas com esforço, entrega e lugar de magia. Lugar de experimentação.
8. Nem o palco, nem as luzes da ribalta. Somente o êxtase me faz sentir viva, prezada raposa. No encontro com o palco nu. Entremeios de um processo último. Manifestação: desejo e ato.
9. O palco, lugar provisório de forças em combate, por uma estética do efêmero. O Teatro, estética da impermanência. Lugar de passagem, sempre em vias de ser abandonado.
10. Uma outra noite ainda e a vida no palco tem de renascer das cinzas. Fim de partida, um novo desdobramento. Aos pedaços, cacos, restos, fragmentos da vida esquecidos para reunir-se em nova charada. O espetáculo não pode parar.
11. O palco tem sua própria gramática. Palcografia para futuros acontecimentos. Lugar preciso para o impreciso. No palco não existe meio termo. Tudo que por ali atravessa e é atravessado desaparece. Um gesto, um olhar, uma situação concreta. Morre a cena, dissipa o gesto, se dilui o personagem.

CAÇA-PALAVRAS

Em CENA, atuar e lançar feitiços é uma coisa muito complicada. Portanto, certas atrizes precisam de algumas dicas. Para iniciar este oráculo, feche os olhos e, usando uma agulha, espete uma palavra. Passe os olhos, siga a linha feiticeira.

t e a t r o a t o t e o r i a r o t a t e r a t r a t o t a r o t

O r o r a t o r e t r a t o e r r o r o t o a t o r t e

a r o e r t o o a r o t e t o a t t r e a t o a t e r r o t r a

t e a t r o t o t e a r a r t e a t o r

o t r o a t r a v ê s



DIVINATRIZ

Não quer se tornar um oráculo nem uma sacerdotisa como se fosse um fantoche divino. Não é entre uma coisa e outra fora que ela escolhe. É o que atravessa. A escolha é essa: deixar passar ou não deixar passar. Captura translúcida. A divina atriz vem faiscar, brilhar, mudar a cada instante, feito um caleidoscópio. Feiticeira, ao travar encontros com o teatro prepara processos, deslizamentos. Jogar o jogo da deusa-metamorfose implica pouco a pouco a enveredar-se na exploração de sua paisagem, de seus afetos, de sua dinâmica.

MERETRIX

Uma exibicionista. Uma sem vergonha. Descartada. Simuladora, se exhibe aos passantes; exposta a quem a observa. Experimentada, tateada, tocada. Dissimuladora, esconde tristezas, alegrias. Mostra o rosto. Volúvel. Transita por muitos papéis. Antiga. Bacante, adoradora do vinho. Da embriaguez. Da vida. Do que pode vir a ser. Em todos os possíveis do corpo. Diferentes modos de andar, falar, gesticular. Sedutora, aposta no teatro físico. No palco seduz. Encena, se retoca, penteia suas mágoas e finge por vezes que ninguém está a vendo se pintar e se vestir, num movente jogo de vaidades travestidas.

Corpo feminino. Todos os grandes atores são mulheres devido a consciência aguda que tem de seu corpo interno e porque sabem que seu sexo está dentro. Os atores são corpos muito vaginados, vaginam muito, atuam com o útero, com sua vagina e não com seu rabo ereto. Atuam com todos seus orifícios, como todo o interior de seu corpo³⁶.

Vendida, atriz fora do baralho, desocupada, rendida, descabida, vazia, ébria, lasciva, ambiciosa, cretina, anônima.

INSTRUÇÕES PARA CHORAR ³⁷

1. pense num lugar onde ninguém nunca vá
2. pense em alguma ilha perdida
3. pense numa criança esfregando a manga do casaco no rosto
4. vá para um quarto escuro
5. contraia o rosto
6. use uma das mãos para cobrir o rosto
7. tenha um ataque de riso
8. veja um filme de Charles Chaplin
9. chupe um limão
10. boceje
11. se apaixone
12. olhe para o sol
13. corte uma cebola
14. bote sal na afta
15. goze
16. dê um grito de pavor
17. molhe o rosto na chuva

GATRIX

Rodopiar, girar e saltar. Agir como um gato ou gata. Esconder o que procura. Fazer coisas que dão vontade de ronronar. Infinitas possibilidades do prazer do jogo de cena. Brincar é um dos modos de Beatrix passar a cena. Festejar com prazer esta passagem. E produzir embriaguez todo dia.

FEBRE DE UMA ATRIZ

Esta não é uma peça de vantagens. Ainda que no meio do trajeto encontre um novo e derradeiro camarim para viver; antes mesmo de partir é preciso saber, as peças de Beatrix nunca acabam, permanecem sem final. Elas caem num buraco. E de novo recomeçam. De novo pelo meio da linha disforme. É bom saber também que teremos uma segunda e melhor vantagem; se me permitirem, se me derem algum tempo, será possível mudar a história a qualquer instante. E isso é com certeza o melhor de tudo. Peças acontecem como um exercício de escrita. Variações sustentadas por fluxos criativos pela intensidade da escrita. Feita de movimentos. A um só tempo em notas que sobrevoam a superfície do presente criador, curva-se em novo e desafiador processo. O que se escreve é uma versão, mas ao se escrever tem um corpo próprio. Há uma preocupação estilística. Uma busca da autoria não desvinculada da pesquisa. Não há apenas uma preocupação funcional, mas também poética. O objeto que interessa é a matéria escrita. Afirmação do artístico que sai do viés científico. Pesquisa em arte travada pela escrita que se persegue. O que se faz aqui não é uma imitação e nem está descolado do corpo. Percorrendo linhas do contemporâneo e explorando o material oferecido; promovendo encontros com seus personagens-fluxos e suas paixões ou seu deserto de paixões. Seus anseios, lirismos, sua fragmentação, confusão, instabilidade, seus labirintos, sua força e sua complexidade. Esfumando as fronteiras e tornando intenso e instável este processo de escrita como todo processo de criação. A escrita é

como toda composição teatral, plena de possibilidades e atravessamentos cênicos, plásticos, sonoros; personagens, situações, diálogos. É ensaio, jogo e manifesto. Submerso em seu mundo, antes e depois da ação de escrever, ao mesmo tempo, o artista necessita emergir e sobrevoar o seu imaginário, e poder prosseguir seu processo de criação.

FEITO UM CRISTAL

Peças de Beatrix desloca operações dos processos, paisagens do corpo, instruções e diretrizes do posicionamento na cena, ou antes da cena, para afirmar o improvisado no trabalho de criação de dramaturgia do ator³⁸. O desafio é operar nos deslocamentos, entre material teórico extraído de aulas, leituras nada ortodoxas e a prática teatral. Dentro de uma pesquisa que problematiza as intervenções do ator na feitura das cenas. Nos limiares da pesquisa eremita e - no quarto ao fundo, onde dormem os ratos esquecidos, os atores fracassados, os poetas bêbados, loucos, malditos e também o ponto do teatro, a velha bufa, as irmãs palhaças e a noite após apresentação; vai se confessando, uivo-eco dos espetáculos.

Por não conseguir ser circunscrita com facilidade, que a criação teatral se apresenta como um encontro fecundo entre textos, autores e o pragmatismo do trabalho corporal, exercitando tanto os músculos como os conceitos que dão vida a determinados tipos de encenação. O próprio texto de uma pesquisa cria uma versão sobre esta prática a ele alheia, de modo que o texto, mesmo que evite a cena e não a descreva, tem um corpo próprio que tange as cenas que o trabalho dissertativo pensa. O texto pensa não apenas as peças já encenadas e que atualizadas se tornam outras, mas as cenas por vir. Para tal, faz agir o querer escrever os sentidos que escapam das peças e obras já criadas, que por si demandaram muita pesquisa, forçando a criação de um novo texto, dentro do qual é necessário ocupar com uma personagem que atravessa todos os outros.

Entre a operação e os resultados,

[...] a escritura começa como um trabalho orgânico: há inseminação, nascimento, floração. Um bom dia e a arquitetura do livro vê a luz como se fosse o rosto de um recém nascido. Mas a princípio se ignora tudo. Há gestação, soterramento, irrupção e não fabricação. Irrompe... Quando a escritura se desvela, se vê que estava atuando desde as primeiras páginas, germinando nas mais pobres das primeiras notas [...] ³⁹.

OFÍCIO DA CRIATURA

Olho de salamandra e dedo de sapo; pêlo de morcego e língua de cão...

(Macbeth, ato IV, cena I) Shakespeare

Como sustentar uma vida que não é outra senão um vetor de encarnação para a existência de uma cena? A vida de personagens muito além das antigas *personas* do teatro grego. Personagens diluídos no corpo que os atua, fazendo com que o personagem não passe de voz se fazendo valer no fluxo de um texto sem narrativa, entrecortado e ziguezagueante.

Não é uma descoberta que se quer fazer. Não se têm pretensão universalista nem generalista, se quer ir para além do senso comum do que se diz sobre o teatro, as técnicas de criação de personagens e truques de atuação. Se aqui trazemos Dioniso, deus-personagem-coro-fluxo é porque o teatro quer reencontrar sua força ativa, seu viés afirmativo, mesmo que estejamos cansados de saber e ouvir que “é preciso criar”.

Apostar na potência criadora da vida que, antes de significar alguma coisa, é essencial para um pleno viver, paradoxalmente alheio aos jogos e seus possíveis resultados. Não se quer descolar a teatralidade da “carne” do que se diz do corpo; a verdade ⁴⁰ da ficção, o personagem de seu texto.

O que se inventa, o que se invoca em Dioniso é vida sem interpretação, atuação do texto em carne, ficção mesmo que gritando verdades que o coração constrói de acordo com as vicissitudes de um louco querer. Eterna criação do mundo, seja a peça que se encena para poder enxergar uma migalha de um mundo-caos inapreensível. Não há sequer oposição entre o verdadeiro e o falso. A verdade não é superior a aparência. O poder cria a ilusão de uma cena como se fosse o mesmo da força não encenável do mundo mesmo. Mas a verdade dos textos insiste. Como se houvesse oposições entre as coisas, como se houvesse uma única forma de expressão. E como se essa verdade, essa forma expressiva fosse a forma substituidora da ordem real da própria natureza, desordenada e com realidades que somente são erguidas quando assumimos um determinado e estrito ponto de vista. Só que a vida é trânsito, da mesma forma como somos capazes de sermos tocados por múltiplos afetos o mundo e a natureza também o são, se ficarmos parados ao invés de vivermos entramos num combate contra outros pontos de vista.

Sobre as coisas do fazer, do criar e que se afirma a paixão do ator. Paixão que exige uma incansável ascese do corpo que erguerá o personagem que, antes de vir a ser encarnado em cena, não passa de afecto produzido pelo texto. O ângulo pelo qual lemos um personagem pode vir a mudar, como tudo se modifica, e a atuação variar o alvo, criando um novo deslocamento no pensamento que será impossível de ignorar. Em vez de ditar receitas para um ator, prefere-se não ser metodológico: somente saberes em processo em perspectiva.

Capturas para novas articulações no pensamento em tempo de experimentações afirmamos um ponto de vista nômade, o modo de vida do artista. Numa angulação feita como pesquisa teatral em Educação.

DAMA X z.

Beatrix instalada no próprio corpo da pesquisa e nos recortes de textos que compõem a vida desta atriz. Aquela que sintetiza os conceitos. Vem a ser um personagem em cena,

mesmo as cenas jamais encenadas. Com todas suas implicações: direção, figurino, coreografia, maquiagem, interação com luzes e cenários, efeitos interpretativos e possibilidades de atuação. Ela fulgura. A forma mata a intensidade se não solta faíscas. Uma atriz tem muitas formas. Todas as mulheres e eunucos. Assume roupagem de diversas deusas. É Dioniso travestido. Ou mesmo a sibila de Apolo enroscada das serpentes de Delfos. Ao mesmo tempo faz tudo em excesso.

Não conhece a si mesma porque sabe que em cena não há nada para se conhecer. Juntar suas peças não seria o suficiente para explicar o que a faz transitar dentro de um texto e dissertar o teatro que não procura extrair de uma peça algum sentido. Não há narrativa, não há embate dual entre oposições. Sem bem e sem mal, sem verdade e sem mentira, sua vida pulsa na cena que um texto nada dramático a coloca. Ao dar cara para um corpo, que escreve, atua e sofre julgamentos, a atriz desta pesquisa esvai o personagem que nela procuramos. Não é atriz que pensa, nem a professora que escreve, nem o texto em fluxo. Mas criatura necessária para mostrar como, sem físico, o corpo do ator insiste num personagem, mesmo que esse não passe do recorte que a cena faz para enquadrar e fazer transitar um corpo.

Recorta-se matérias na perspectiva de uma artista que cruza o caos com sua obra. Um Z e um X de Beatrix, uma Atriz. Mas não é um X e um Z de equação. É um X e um Z à deriva. Ouve-se quando ela passa o som do Xtilete. Ou o Ztilete. Na criação artística também há um processo de omissão: o encenador, o performer, o criador corta⁴¹. Quando se ocupa com aquilo que se produz artisticamente, investigação de todo artista, *modus operandi* da pesquisa em artes, não se trata de organizar o caos que permeia todo processo criativo, mas cruzá-lo, como que fazendo um mergulho nos temas, na estilística e nos exercícios que tal criação envolve. Nas produções envolvidas na pesquisa o corpo estilete do ator, melhor dizer da atriz, corta o caos das peças que a mesma atuou e montou. Para de este caos ser possível extrair não apenas um procedimento de pesquisa como também emoldurar uma técnica, que tal como Nietzsche mostra em *O nascimento da tragédia*, técnica que se faz com os métodos de corte próprios do apolíneo e com os fluxos passionais das forças dionisíacas, desde os primórdios do

teatro. Toda pesquisa não deixa de ser, em si, um recorte, um plano de composição que é mutável e perspectivo.

DAR FORMA

Produzir alguma coisa a partir do informe. Nesta criação existe algum tipo de restrição, de ordem que a visão romântica chama de inspiração. A vida não tem forma em si mesma; a forma é um obstáculo total à vida. No entanto não há como escapar desta dificuldade e a batalha é permanente: a forma é necessária, porém não é tudo e às vezes sequer se sustenta. A forma é provisória, por isso tem que ser renovada. A gestação da forma é a paixão que basta para justificar toda esta jornada. Trata-se de uma dinâmica que nunca terá fim. Deformar, duplicar, reencarnar a forma, passada ou futura acontece com violência junto ao desentoadado porvir performático e dionisíaco da atuação. O possível é a forma. Criar um personagem, fisicalizar uma intenção, encarnar uma sensação. No teatro repetimos ações, textos, intenções. Mas a energia com que se realiza não é a mesma. O virtual não tem forma. O virtual é energia e não formal.

O vazio, o disforme, o informe, o incorpóreo, assimétrico, a inconsistência. O outro lado da forma. Quer dizer, a energia, o impulso, o invisível, o lapso. Ao realizarmos uma forma ela é imediatamente esquecida para que uma próxima possa reencarnar. Reduzimos nossa intensidade em cena quando nos lembramos da forma sem o descanso do espanto.

Transformar a figura em peças. Fazer seleções. Escolher fragmentos tais. Lidar com partes. Tratar cada pedaço isoladamente. Criar uma carta de baralho, um arcano, uma performance. Cada frase. Cada cena. Suas sobreposições. A colagem desconcerta, produz desconforto e estimula o jogo entre as peças. Com este procedimento, por exemplo, pode-se recortar frases, textos, e deixá-los incompletos, sem justaposição. As

leituras, os estudos, agem, atuam e interferem a fim de produzir um deslocamento, um disfarce, uma transcrição⁴².

NASCIMENTO NO SANGUE

Sob as águas lamacentas é possível ouvir uma lírica ovariana⁴³. Primeiro cantei Sibila. Noites inteiras durante os primeiros anos de uma investigação que nunca chegou ao fim ao querer criar um corpo extremamente sensível ao presente. - Sibila, contava histórias sempre novas e improvisadas. Depois Ana, máscara atrás da máscara de uma Sibila. Muito tempo depois, Bárbara, que não tinha rosto nem face, apenas estados de paixão; Ana, figura feminina inspirada na obra de Gertrude Stein e a tríade infernal de figuras⁴⁴ flutuantes do universo ficcional de Jean Genet. E Beatrix, feita da matéria dos sonhos. Fantasia com o poder de guiar. **Be-atriz** coloca vocês em algum ponto na linha de um caminho infinito. Outras tantas em ato. Atriz B. E talvez mesmo agora, entre vocês e ela, algo possa acontecer. Forças atravessarem. Vindo a ser. Sempre disponível e devotada, trocando de pele, criando novas figuras. Entre personagens encarnadas no palco e outras encantadas, para algum futuro roubado. Mulheres tornando-se mulheres. Atravessadas no corpo de atriz. Personagens não padronizados, estratificados no papel. Além da fixidez, no exercício da criação, afirma-se a potência para criar, gerar, inventar subjetividades múltiplas. O que se passa neste meio e as forças que produzem este *intermezzo* é o que vai se contar. Nesse processo em aberto, és um invasor, caro convidado. Atravessas quartas paredes e faz um canto livre de rancores escondidos debaixo do tapete. Melhor do que esquecer espalhados pelo chão será jogá-los pela escada a fim de subirem numa linha feiticeira, a fim de ganhar “algo de mineral, algo de público, algo de passagem”⁴⁵.

Nesta noite vocês chegam não para observarem, mas antes para experimentarem com ela as dores e amores dos partos de Beatrix. E enveredar-se na exploração de suas

paisagens, de seus afectos, de suas dinâmicas e também de seus estados de paixão e seus possíveis blefes.

ATENÇÃO: FELPAS NO TABLADO

Falo do palco como se estivesse um pouco nele as vidas que deixei. Mas agora eu já não sou tanto mais a atriz que por ele se encantou e encantada pra ele viveu. A diretora que abriu passagens, castelos, pessoas... a autora que viu meias-palavras terem mais força que textos. O palco não é espaço para memórias. Arquivar, lembrar, confessar não ergue o passado. Deslocamos-nos pelas margens do vivido para criar uma nova voz. Ou uma constelação delas.

APRENDIZ

Como uma menina plena de potencialidades. Neste momento irá redefinir novas vontades. O pensamento não pára. Tudo continua acontecendo. A experiência não é o bastante, interessam mais as relações que se fazem a partir dela. Os dados estão lançados, as cartas estão jogadas e elas jamais abolirão o acaso. Não há nada de oculto ou hermético, e nem a investigação tem a pretensão de criar fórmulas universais e repetíveis. Recolhe materiais e faz tua montagem⁴⁶. Essa montagem, *cut-up*, no encontro do que mobiliza, produz potências transvalorando a vida ao fazer valer a força dessa criação, fazendo da vida, com letras e personagens, uma vontade de arte. Numa lógica própria da experimentação, as metamorfoses da aprendiz configuram uma engrenagem que torna o jogo da criação e da pesquisa uma força sempre ativa, afirmando compromisso e paixão.

PROFESSORARTISTA

Nas tuas mãos, os instrumentos básicos: o giz e na falta dele, pó de purpurina. Tudo o quanto irá impulsionar a vida em sala de aula. E redefinir: sala de aula, sala de ensaio, fonte de vida, laços e afectos. Através dos papéis de artista e professora vividos ao mesmo tempo, vai abrir espaço. Palco-aula-paisagem. Ir da escola para o teatro. E da escola, para o palco, sala de jogos. Trocar de papéis, ativar, e confundir. E colocar neles o máximo de potencialidades. Qual das vozes se equivale a da professora? Se até agora identifica a voz grave com a voz de comando, silêncio! Como então será a voz de professora, na voz de diretora, na voz da atriz?

“Teatro é vida. Este é o único ponto de partida que interessa”⁴⁷. Quem sabe, em vez de prelúdio, ir direto ao posfácio, para a orelha da peça, para o fim da aula? Bem mais fácil ir se indo pelas costas das cartas sem naipes. Corre-se o risco de deixar sem graça o restante. Tarrafeiro sem peixe. Ator sem público nem muitas surpresas. Se a intenção é justamente se perder, manual de uso não poderá fazer. Não assim, sem saber antes como nem tampouco adiante. Sujeito tão incerto, tão impuro. “No qual cada atributo é, de certo modo, imediatamente combatido por seu contrário”⁴⁸.

PALCO

Aqui vive uma artista sem palco, uma professora sem lousa. Não quer saber de cor, reproduzir lições, castigar desejos, secretar ações... Aqui jaz uma aula e sua fixidez; uma aula e sua altivez. A cena está aberta assim como o sopro imponderável não tem enquadramento. Está fora de si. O filme não tem moral, o humor não é cáustico e a matéria não é dada. A professora prolifera desejos, fantasias de aula, vontade de arte. O

que ela quer é deseducar, “raspar a tinta dos saberes”, desordenar discursos, inutilizar receitas, despovoar lugares, esvanecer palavras de ordem.

PARA O DIRETOR DIGA O SEGUINTE

Chega de tanto sentimento. De fingidores. Chega de saudade. Chega de verbos vazios. Chega de tanto querer. Chega de empate. Chega de correspondência. Traga multiplicidade, fuja da identidade e não - identidade. Dos sentidos. Incorpore autores. Crie pensamento com o movimento, texto com as imagens. Não faça drama. Não crie cena. Caminhe em passos árdus, num silêncio branco. Ame o teu destino.

NOTAS

¹Corpo-Estilete: é o corpo de pesquisa, o crivo no caos que Deleuze e Guattari (1992) explicam em *O que é a filosofia?*, implicado numa série de materiais e na documentação das peças encenadas: o corpo do texto que disserta conceitos sobre os processos com os quais se ocupa. Num infinitivo recortar, fazer escolhas, eliminar os desejos fracos, os afectos sem intensidade. Navalha na carne. O corpo em ato pode cortar, rasgar o espaço.

² Para diferenciar entre preconceitos teológicos e morais: “Sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor “bom” e “mau”? E que valor tem eles? Problema: VALOR da moral. O valor dos valores deve ser colocado em questão. Combater a compaixão (amolecimento dos sentimentos), a besta darwiniana e o fracote moralista. Gaia ciência, conhecimento leve, só pode ser conseguido após trabalho sério, extenso, demorado. Abre novas possibilidades para o drama dionisíaco do *Destino da Alma*. (ZORDAN, 2007).

³ Junto à obra de Friedrich Nietzsche pensamos o personagem como algo distante dos fatores interpretativos que o colocam em cena. Nietzsche aponta para a pluralidade de pontos de vista, os quais fazem brilhar constelações de sentidos e relação muito mais estelares do que elementos díspares dispostos linearmente. Um personagem faz vibrar povos e não exemplos fáceis de caracterizar em posições “demasiadamente” humanas. Os tipos humanos afirmam, negam, interpretam e avaliam a vida. Vida que, com Nietzsche e todas suas considerações sobre o sentido dionisíaco, é impossível de ser avaliada e interpretada sem perder o valor que, a revelia dos seres humanos, lhe cabe.

⁴ Um personagem faz vibrar povos e não exemplos fáceis de caracterizar em posições “demasiadamente” humanas. É impossível fugir deste fado. O homem é julgador. Esmagar as diferenças, separar o corpo do pensamento, é o que o sistema de julgamento (Deleuze, 1997) e de representação quer. Os personagens do teatro contemporâneo recusam uma unidade orgânica, biográfica, psicológica e social das dramaturgias anteriores, dando a impressão de serem privados de interioridade. Sintoma de uma identidade vacilante, ainda que se abstenham do nome próprio, o que produzem são singularidades.

⁵ Na atual cena contemporânea, o conflito passou a estar no corpo do ator, multiplicado no espaço *cena* da cena. Aspecto carnal, ósseo e muscular da encenação, o corpo é inteligente, responde ao sentimento e aos impulsos. Corpo que, uma vez atuante, é um corpo que contém todos os corpos. A carne viva da experiência, alimento na produção de teatralidade. A ação dramática, mais do que recitação do texto, é algo que acontece entre corpos. Resultados das mudanças de tensão podem ser percebidos através da corporeidade dos atuantes. O corpo é o espaço sideral junto ao qual um deus canta os fados de seu drama. Em constelação, um corpo acaba a eclodir, novas estrelas surgem, estrelas dançam e confundem as linhas que a razão quer organizar. Há um novo tratamento do gesto, destituindo-o de significados pré-concebidos. Gestos cotidianos transformados pela técnica e intensidade do movimento, nada significam, apenas a dinâmica do movimento, qualquer movimento, em sua qualidade. Nenhum objetivo além do estar em cena presente. Um corpo radial, que fulgura. Que responde ao que pode o corpo junto a todas as possibilidades que um exercício cênico propõe. Não existindo mais a separação do corpo e da narrativa aquilo que o corpo constela é tudo o que a cena conta.

⁶ Criação: criar, acontecimento vital, é muito mais do que o fazer. Movimento que produz sentido, a Grande Saúde para os pensadores da Diferença, trata-se da ação principal, sem a qual nenhuma outra existiria. Aqui, a criação culmina com a realização do projeto de ensino em sala de aula, mas jamais se esgota na experiência real. É um trabalho que permeia todas as outras ações implicadas na experiência de vida e em fluxos de matéria a tornar-se arte. (ZORDAN, 2008, p. 23).

⁷ T.A “El actor no es un intérprete porque el cuerpo no es un instrumento. No es el instrumento de su cabeza. No es un soporte” (NOVARINA. 1998, p.29).

⁸ “Prestidigitação: habilidade de criar ilusões que fazem o espectador ver fenômenos naturalmente impossíveis, confundindo o olhar via dispositivos específicos para produção de truques, rapidez nos gestos, agilidade na ação e efeitos luminosos. Advém de “presteza dos dedos”, possivelmente aludindo à capacidade humana em modificar as coisas com as próprias mãos, de modo que o conceito de prestidigitação extrapola o truque do mágico para implicar transformações na paisagem natural e nos corpos que a habitam.” Disponível em www.enlivrescer.blogspot.com. Acesso em 24 de maio de 2010

⁹ Um conjunto de procedimentos: 1. os *viewpoints* como técnica de improviso; 2. A *mimesis corpórea* e vocal como ferramenta potencial do ator; 3. A mescla de linguagens (texto dramático, literário ou relatos da vida real); 4. Respiração.

¹⁰ Pontos de Vista: descrevem a topografia cênica. A posição dos corpos. Colocam em jogo perspectivas, a diferença dos ângulos, os múltiplos focos. É o que estipula as atenções. Dá margem para improvisações, consistindo na tradução de uma filosofia em técnica de improviso. Possibilita a criação de vocabulários, códigos de cena, gramáticas espaciais; linhas paralelas, planimétricas; formas geométricas, amplificadas, reduzidas, deslocamentos, ziguezagues, lineares em lentidão, em velocidades diversas. A criação de repertório não é baseada em estímulo prévio, textual ou contextual, conduzindo o trabalho sobre o viés da multiplicidade. Está aberto para todas as afecções do improviso. Figuras, personagens, idéias e temas são inseridos nesta exploração. A arte de criar trabalhos usando *viewpoints* está em decidir o que manter e o que dispensar. Há muitas variáveis. Há infinitos possíveis entre os jogadores. Há um sentir, um pensar e um (re) agir sobre os movimentos, gestos, energias. O método é definido como um processo aberto. Os *viewpoints* ajudam no reconhecimento das limitações impostas por nós mesmos e por nossa arte, que habitualmente submete-se a uma presumida *autoridade absoluta*, seja pelo texto, pelo diretor, pelo professor (BOGART; LANDAU, 2005, p.19). Técnica utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco. Parte-se com a premissa de que toda criação está em relação com forças traduzidas no tempo e no espaço. Andamento, duração, repetição e relação sinestésica são os *viewpoints* do tempo. Topografia, arquitetura, gesto, forma e relação espacial formam os *viewpoints* do espaço. O uso da técnica, que como procedimento de criação do artista cênico, possibilita um treinamento sempre vivo. Neste jogo, quebra-cabeças e charadas são desafios bem-vindos para quem trabalha com a técnica. Ainda que em cena tudo pode vir a dar errado, são os erros que nos apontam caminhos imediatos e espontâneos.

¹¹Trabalho em processo (*work in progress*): por ser uma criação que não acontece isoladamente, relaciona-se com outros procedimentos e se contagia de todos os corpos que a compõe, configura um princípio sem marco, que permite o acaso ao longo do que tentou, sem fundamentalismo, traçar; mesmo traçando uma linha que permeia o caos que toda linha criada processa. Modo de viver a criação que aumenta as chances de liberdade ao longo da criação. Por isso não se fecha. O que cristaliza são apenas fulgurações corpóreas, nada definitivamente. Na estruturação de uma cena é figura “relacionada a modelos dinâmicos de criação e textualização, que implicam mutações e transições e pareamento de uma diversidade de variáveis (autoria, laboratórios, hibridização de fontes,

recepção, recorrências)” (COHEN, 1998, p.25). Há um plano, mas não um encadeamento que busca uma conclusão. O primeiro instante, sem forma, dionisíaco, é assumido, mesmo que, via corte convergirá para a estruturação apolínea (em termos de criação, não da atuação).

¹² Na medida em que avançamos na narrativa, contudo, os movimentos laterais de deslizamento, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. Os animais das profundezas tornam-se secundários, dão lugar a figuras de cartas de baralho, sem espessura. Dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura. O devir ilimitado se desenvolve agora inteiramente nessa largura revirada. Profundo deixou de ser um elogio. Só os animais são profundos; e ainda não os mais nobres, que são os animais planos. Os acontecimentos são como cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. É realmente este o primeiro segredo do gago e do canhoto: não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há, nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe . estreita e superficialmente possível para inverter seu lado direito, para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente. Não pois aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira. (DELEUZE, 2000, p. 10 e 11).

¹³ O teatro interpretativo é predominado pelos ditos orais dos atores, os quais têm no texto literário (mesmo no roteiro criado na encenação) uma base que se conecta diretamente com o personagem. É um teatro que tem seu lugar em qualquer tempo, não é inferior a nenhum outro. Mas na zona de instabilidades da atual cena teatral, os ruídos, as interferências, as contaminações, as rupturas, os atravessamentos de sentido, as flutuações de significado são experiências que acontecem como uma antropofagia. Em cena entram citações, sobreposições, variações, modulações. Que ao modo de Deleuze diz respeito de um modelo que a totalidade da obra coroa e destrona, ensina, deforma, duplica, inverte, despe e sobrecarrega até preencher todo o vazio, todo o espaço - infinito - disponível. A possibilidade de montagem e desmontagem dos nexos da cena. Linhas, blocos, forças, materiais têm na composição um método de trabalho.

¹⁴ Na cena contemporânea há uma clara transição, a voz autoral é *renascida das peles acinzentadas pela* figura do ator-criador que cria sua própria dramaturgia. A arte não é concebida mais como uma representação a fim de falsificar as potências da vida. E também não é mais um sujeito, uma consciência que representa ou é representada. Ela é sempre uma multiplicidade. O ator acumula vozes e funções.

A dramaturgia do ator não significa o ator ser o centro único e pontual da encenação. [...] o espetáculo teatral se poetiza e se efetua por um meio de uma relação de forças entre todos os elementos que o compõem. Justamente quando o espetáculo diagonaliza todos os elementos e as forças que ele contém, formando um só bloco, um só ser do sensível é que ele atinge sua força e plenitude poética e afetiva. (FERRACINI, 2006, p. 255)

¹⁵Na cena teatral contemporânea há a substituição da forma pela regra do jogo. A substituição do conteúdo pela pergunta. A substituição da representação pela exibição, apresentação. A estruturação

não progressiva dos materiais. A cumplicidade irônica com o espectador (estão se comunicando conosco ou estão fingindo que nos vêem?)

¹⁶ *Olívia, Sofrônia e Castélia* são dois nomes retirados do livro *Cidades invisíveis* de Calvino.

¹⁷ A produção do corpo em arte deveria focar-se muito mais em sua capacidade e em seu poder de ser afetado do que em seu poder de afetar. É por isso que a pretensa intenção do ateador de “atingir o público” com sua ação parte de uma premissa equivocada. O ator busca ser afetado pelo mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas micro-ações. Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o ateador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto. (FERRACINI, 2009a)

¹⁸ GODINHO, 2008, p.3

¹⁹ **A Carta no Palco I:** *Ana e os Cães* foi um espetáculo concebido originalmente como conclusão do curso de Bacharel em Interpretação, cujo pré-projeto desenvolvi um estudo teórico/prático sobre a respiração intitulado “Um Sopro de Vida - O aproveitamento da respiração para construir personagem e dramaturgia”. O processo criativo teve a respiração como potência para materializar o universo canino e a relação de poder entre cães e homens. Trabalho contemporâneo, na linha pós-dramática. Uniu o estilo cubista de Gertrude Stein com fragmentos de outros autores e relatos reais. A ação vocal foi o ponto de partida. (Suzana, porto alegre, 60 anos e dona da cadela Gertrude, numa entrevista gravada no Parque da Redenção). Com atuação, concepção e dramaturgia de Patrícia Unyl, contracenação de André Mubarak dirigidos por Maria Lúcia Raymundo, o espetáculo teve suas primeiras apresentações em abril de 2002 na sala Alziro Azevedo - DAD- UFRGS.

²⁰ WILKINSON, 2010, p.320.

²¹ **Carta no Palco II:** Conseguir sobreviver num apêndice do inferno. Despir-se da roupagem social. Aguardar inquieto a liberdade. Fascinar-se por relatos de encarceradas até as últimas consequências. Durante todo o percurso de laboratórios e ensaios da montagem de *Diário - Um Inferno Cor de Rosa*, procuramos um espaço não convencional para dar carne à *Mulheres em Cárcere*. Pesquisa de campo na penitenciária feminina Madre Pelletier mesclada as leituras da obra ficcional de Jean Genet. Em maio de 2003 ocupamos um dos saguões do Centro Cenotécnico, onde o espetáculo também foi levado à cena nas últimas semanas de outubro e nas primeiras de novembro de 2003. O contato direto com mulheres enclausuradas num lugar onde o tempo passa a uma velocidade constante e remota, obrigadas a dividir seus crimes, suas vidas e intimidades e também a reinventar realidades, se alimentando uma das fantasias das outras. Um lugar onde não há ruptura do tempo ou do espaço, onde a noite nunca acaba. “A idealização do grande criminoso é grega; o rebaixamento, a difamação, o menosprezo do pecador é judaico-cristã” (NIETZSCHE, 2002, p. 170).

²² Toda esta cena faz parte do roteiro escrito com Yayoi Wada em 2003, como parte do processo de montagem do espetáculo: *Diário - Um Inferno cor de Rosa*.

²³ **Moralina:** termo cunhado por Nietzsche acrescentando o sufixo - Iná a “moral”, como que denotando uma substância química (nociva ao organismo, segundo ele). Nota de Paulo César de Souza em *O Anticristo*, pg 148, nota 3.

²⁴ **Circe:** Personagem da mitologia grega; feiticeira, filha de Hélio e da ninfa Persis. Famosa pelo episódio em que reteve Ulisses em sua ilha durante um ano, transformando seus companheiros em

porcos. Para Nietzsche, a moral é a Circe da humanidade, quer dizer, aprisiona alguns e transforma os outros em porcos (NIETZSCHE, 2003, p.169).

²⁵ SERRES, 2004, p.126.

²⁶ **Carta no Palco III:** A peça *Buarqueanas* é um trabalho realizado pelo grupo MAGDALA, integrado e concebido por Patrícia Unyl e Márcia Kopczynski. Apresentou um universo hipotético no qual se vislumbrou o encontro imagético de personagens inspirados na obra de Chico Buarque, que ao se debaterem entre si buscam novos caminhos possíveis. A base dramaturgica foi a psique transgressora das personagens 'Bárbara' e 'Anna de Amsterdã', da obra *Calabar* (parceria com Ruy Guerra). Além dessas personagens femininas, há um recorte de outros personagens como Jasão, Creonte e Joana de *Gota d'Água* (parceria com Paulo Pontes), e uma inspiração na *Ópera do Malandro* para recepção do público ao espetáculo e o convite ao ingresso no mundo de Chico Buarque.

²⁷ “Vamos ao teatro para penetrar no camarim, na antecâmara dessa precária morte que será o sonho. Pois ao anoitecer se celebrará uma Festa, a mais grave, a derradeira, algo muito próximo dos nossos funerais. Quando a cortina se levanta, entramos no lugar onde se preparam os simulacros infernais. (GENET, 1997, p. 78).

²⁸ ECO, Umberto, 2007, p.25.

²⁹ *Mimesis Corpórea:* uma das linhas de pesquisa de base do trabalho do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. Um processo de trabalho que se baseia na observação, corporificação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano. Tem como objetivo instrumentalizar o ator/atriz com elementos técnicos básicos ao processo criativo do personagem.

³⁰ NIETZSCHE, 2002, p. 188.

³¹ DELEUZE; PARNET, 1998, p.15.

³² Nome de uma deusa conhecida do povo da Suméria, de Creta e do vale do Indo (Índia). Do livro *O Oráculo da Deusa* de Amy Sophia Marshinsky.

³³ ARTAUD, 1987, p.11.

³⁴ NOVARINA, 1998, p.20. Tradução da autora. “Anarquista, precavida, sonámbula, vidente, espectro, pasagera, dormilona, extralúcida, ebria de passeio. Las lágrimas sinceras que derrama mientras incita al crimen. Madame Boucaut sibiladora, arrulladora, sibilante, madre infanticida, en estado hipnótico, hipnotizada e hipnotizadora, poseída, afectada”.

³⁵ ARTAUD, 1987, p. 23.

³⁶ NOVARINA, 1998, p. 31.

³⁷ CORTAZAR, 2008, p. 5.

³⁸ Dramaturgia do ator: a experiência destes processos são marcadas pela relação do corpo no tempo/espaço e três princípios: 1= o princípio que dá impulso, 2= o princípio que recebe, 3= O princípio novo que equilibra, muda e desenvolve. Os atuentes criam narrativas a partir de improvisos

no espaço. Neste jogo, estar em estado de prontidão, à espreita, no presente, sujeito à indeterminação da cena é regra sem exceção nos processos de materialidade cênica. Não se pode prever uma cena. Improviso, então, é acontecimento único envolvendo a presença do corpo em ato.

³⁹ NOVARINA, 2001, p. 35. Tradução da autora.

⁴⁰ Com Nietzsche aprendemos que a verdade é também uma criação, não é verdade em si. Também não há verdades únicas no trabalho teatral. Há muitas escolas, muitas teorias. Há infinitas variações nos modos de criação e encenação. Não há uma única trajetória rumo ao teatro. No contemporâneo, diferentes formas, planos e manifestações teatrais/cênicas podem coexistir harmonicamente, pois se trata de frequências diferentes: teatro de rua, teatro-performance, dança-teatro, etc. Contemplar e misturar gêneros no jogo da multiplicidade, da fusão e da diluição de formas já canonizadas faz parte de uma atualidade teatral, onde, afectos, encontros, “purpurina e girassol” se atualizam.

⁴¹ O ator não é aquele que se evidencia por acréscimos e sim, por meio de perdas, de destruições. Em sua criação ele elimina vícios, clichês, soluções fáceis. Encontra no imprevisível da cena, seu lugar de passagem, de devir. “O risco que a verdade corre desaparece no instante em que o mundo inimitável exige posições, atos e movimentos cuja pertinência ele imediatamente sanciona” (SERRES, 2004, p. 12). Este corpo que vai para além do senso comum, do convencional à estranheza exige um trabalho. É um trabalho de *patchwork*. Bricolagem cubista, estratégia Dada, exploração pop. Composição feita de elementos diversos ou materiais variados colados em uma tela – e em alusão a um dos domínios de expressão dadaísta (1915-23) de Arp, Picabia, Duchamp, Man Ray, Max Ernst. Sobrepõe elementos diversos a fim de produzir outra coisa. Outra obra. Sem metáforas ou sentido literal e sim um corporal intensivo no encontro do seus possíveis.

⁴² **Transcrição:** as operações realizadas não são uma simples *collage*. Trata-se de uma recriação. Há nesta conexão, nos processos de tecituras da cena, uma reinvenção a partir da matéria vida. Transcrição. Transcrição. É necessário trair a cena, trair o personagem, a linha. Traição-duzir, recriar é necessariamente trair. Transpira-se nessa tradução para cena, requer do ator ao mesmo tempo disciplina e vontade de arte. Necessidade e presença. “É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 58). Não se trata de erguer um personagem e sim transgredir o próprio personagem, tanto o encenado como principalmente o que se expressa em texto.

⁴³ **Lírica Ovariana:** expressão usada pelo poeta e jornalista Marcus Minuzzi em sua poética dedicada ao feminino. Fonte: <http://jornal-vaia.blogspot.com/2007/12/nosso-lado-maloqueiro-nos-redime-marcus.html>

⁴⁴ **Figura:** é “potência de afectos e perceptos” expressos numa forma-força sensível que não é a figuração. A figura estética encarna os devires do plano de composição. Depõe os dados figurativos e atua diretamente sobre a carne, surgindo com a manipulação dos materiais e com o trabalho manual, dando contorno aos perceptos. Em *Logique de la sensation*, livro sobre a pintura de Francis Bacon, Deleuze mostra que o corpo é o material da figura pictórica. Fonte de movimento, o corpo dobrado sobre si mesmo é o que cria a figura. O corpo não é uma estrutura material, carne e ossos, mas concerne às estruturas materiais. Funciona como espécie de vetor das sensações e determina o ritmo com que passam as vibrações. A qualidade de uma vibração percorre o corpo de acordo com a força da figura. (ZORDAN, 2007-8, p 67).

⁴⁵ MALUFE, 2008, p. 21

⁴⁶ Montagem: ordenar, organizar, selecionar, ajustar elementos díspares e que efetivamente compõem. Um jogo que estimula as associações a partir de seus efeitos mais amplos e cria as relações entre as partes recortadas, demandando colagens que nem sempre são fixas. Por não existir um manual de uso, uma forma única de montagem, algumas não ficam em pé. Há montagens para todo tipo de uso e as que fazem tudo acabar inutilizado. Pois é a montagem que, mesmo amoral, produz sentido. Pode-se dizer que os modos como o diretor, o encenador, o cineasta monta suas obras tem a ver como ele encontra sentido no mundo, na arte, no seu fazer, no seu estilo.

⁴⁷ BROOK, 1999, p. 7

⁴⁸ BARTHES, 2007, p. 13.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *A Arte e A Morte*. Lisboa: MM Livreiros Editores e Distribuidores, 1987.
- ARTAUD, Antonin. A. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Aula* (pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). São Paulo: Cultrix 2007.
- BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.
- CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COHEN, Renato. *Work In Progress Na Cena Contemporânea*. São Paulo, Col. Estudos, Perspectiva, 1998.
- CORAZZA, Sandra. *Para uma filosofia do Inferno na Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CORTAZAR, Julio, *História de Cronópios e de Famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Para acabar com o juízo de Deus. In: _____. *Crítica e Clínica*. Editora 34: SP, 1997.
- _____. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *O mistério de Ariana*. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.
- _____; GUATTARI. *O que é a filosofia?* Editora 34: SP, 1992.
- _____; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura da Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EVRARD, Franck. *Le Théâtre français du XX^e siècle*. Paris: Ellipses, 1995.
- FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: corpos em criação*. São Paulo: Fapesp, 2006.
- _____. *Conceituações de Arte sobre o Corpo*. Campinas: LUME, 2009.

_____. Parecer da banca do Projeto de Dissertação de Mestrado *Peças de Beatrix*. UFRGS, Nov, 2009a.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega Passagens, 2004.

_____. GENET, Jean. *Diário de um Ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *El Objeto Invisible* - Escritos sobre arte, literatura y teatro. Barcelona: Edición de Jérôme Neutres, 1997.

GIL, José. *Movimento Total* - o Corpo e a Dança; Antropos. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GODINHO, Ana. "Eterno retorno e jogo ideal - o roubo ideal" - *NIETZSCHE; DELEUZE: JOGO E MUSICA*, Humanidades, Filosofia, Daniel Lins (Org.); Jose Gil (Org.). São Paulo: Forense Universitária, 2008, p. 1-18.

KANTOR, Tadeus. *Le Théâtre de la Mort*. Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 162-165. Tradução Roberto Mallet.

LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. Trad. Rachel Imanischi. Revista Sala PreTa, n 3, ECA/USP, São Paulo, 2003.

MALUFE, Amrita Costa. "O devir-voz do poema" - *NIETZSCHE; DELEUZE: JOGO E MUSICA*, Humanidades, Filosofia, Daniel Lins (Org.); Jose Gil (Org.). São Paulo: Forense Universitária, 2008, p. 19-35.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo:Ateliê, 2001.

MINUZZI, Marcos. Nosso *Lado Maloqueiro nos redime*. Disponível em <<http://jornal-vaia.blogspot.com/2007/12/nosso-lado-maloqueiro-nos-redime-marcus.html>> Acesso em 23 de maio de 2010

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratrusta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Fragmentos Finais*. Brasília: Editora UNB, 2002.

_____. *Ecce Homo*. Porto Alegre: LPM, 2003.

NOVARINA, Valère. *Carta a Los Actores e Para Louis de Funès*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia:Universitat de València, 1998.

_____. *Ante la palabra*. Valencia:Pretextos, 2001

_____. *O Animal do Tempo e A inquietude*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Perspectiva: 1999.

ROMANZINI, Gislei. *Cartografia e Afetos Contemporâneos*. Porto Alegre, PPGPSI/UFRGS, 2009-01.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SOUZA, Paulo César de. Nota 3. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo e ditirambos de Dionísio*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

STEIN, Gertrude. *Três Vidas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WILKINSON, Philip. *Mitologia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZORDAN, Paola. *Arte e geo-educação: perspectivas virtuais*. Porto Alegre: PPGEDU, 2004.

_____. *Genealogia da Moral e o “Anti Crsito”*. Porto Alegre: PPGEDU, 2007-8.

_____. *Relatório Final da Pesquisa: Potências das Artes Visuais em sala de aula*. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2008.

_____. *Tempos proscritos*. Disponível em > < www.enlivrescer.blogspot.com > Acesso em 30 de setembro de 2009.