

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

KEVIN BREZOLIN

SHAKESPEARE, TEATRO E REMIX

Porto Alegre
2018

KEVIN BREZOLIN

SHAKESPEARE, TEATRO E REMIX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como exigência parcial para obtenção do grau
de Bacharel em Arte Dramática – Direção
Teatral.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Patricia Fagundes.

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Brezolin, Kevin

Shakespeare, teatro e remix / Kevin Brezolin. -2018.

68 f.

Orientador: Patricia Fagundes.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Teatro: Direção Teatral, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. shakespeare. 2. teatro. 3. remix. 4. encenação . 5. processo de ensaio. I. Fagundes, Patricia, orient. II. Título.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao núcleo que participou da montagem de *William Despedaçado*, aos integrantes da banda Hierofantes de Marte, a todos as pessoas que conheci, troquei e convivi durante o período que passei na universidade, a todos os pensadores citados, copiados e referenciados neste trabalho e, em especial, à minha orientadora, Patricia Fagundes, pela paciência e pelo carinho.

“Alma do século! Aplauso, delícia e maravilha de nosso palco. Nosso Shakespeare ergue-se! Nosso Shakespeare... Para ele é tudo nosso, não é? O dramaturgo mais encenado de todos os tempos. Autor de 37 peças, 154 sonetos e vários poemas épico que são coletivamente reconhecidos como obras fundamentais da expressão da humanidade na língua inglesa. E ainda assim... Ainda assim nem um simples manuscrito de qualquer tipo escrito pelo próprio punho de Shakespeare jamais foi encontrado. Em 400 anos, nem um documento sequer. Era filho de um fabricante de luvas e, em certa época desconhecida, de posse apenas do ensino básico, ele foi pra Londres onde, conforme a história, tornou-se um ator e, finalmente um dramaturgo. Morreu com 56 anos e deixou uma esposa e duas filhas, completamente analfabetas, assim como o pai de Shakespeare. Em seu testamento, famosamente deixou sua 2º melhor cama para sua viúva. Mas não fez menção de nenhum livro ou manuscrito. É possível que Shakespeare não tivesse não possuísse nenhum livro quando morreu... Ele não podia ler? Ele não escreveu cartas, porque ele, como seu pai antes dele e seus filhos depois, não sabiam escrever? Nosso Shakespeare é um enigma, um fantasma; sua biografia não é feita pela sua história... mas por sua conjectura. Sua história não foi escrita com fatos, mas com... Imaginação. Então, permitam-me oferecer-lhes uma história diferente. Uma história mais obscura, de penas e espadas. De poder e traição. De um palco conquistado e um trono perdido.”

Prólogo do filme *Anônimo*, de Roland Emmerich

“Eu não inventei nada novo. Eu só copiei as descobertas de outros homens que tiveram séculos de trabalho. Se eu tivesse trabalhado, 50, 10, ou até 5 anos antes eu teria falhado. Então é assim com toda coisa nova. Progresso acontece quando todos os fatores que contribuem estão prontos, e então é inevitável. Ensinar que uns poucos homens são responsáveis pelos maiores passos da humanidade é o pior tipo de nonsense.”

Henry Ford

*“Fazer sorriso de sujeira
E aproveitar o que se tem.”*

Trecho da música *Análise Poética do Conflito Temporal*, da banda Descartes

*“A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.”*

Trecho de *As Lições de R.Q.*, de Manoel de Barros

Resumo

O presente trabalho reflete sobre uma rede de relações possíveis entre procedimentos de *remix* e procedimentos de criação cênica, sob o ponto de vista da encenação. Essas relações são identificadas e desenvolvidas a partir de uma análise sobre o processo criativo do espetáculo *William Despedaçado*, encenado durante o ano de 2015 como Estágio de Montagem do estudante Kevin Brezolin no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, com dramaturgia composta por colagens de textos de Shakespeare e outras referências, assim como elementos cênicos plurais: música, dança, teatro, festa, manifestação. A monografia também propõe uma reflexão crítica entre o trabalho do diretor e elementos básicos que existem em um contexto de poucos recursos financeiros de produção teatral.

Palavras-chave: teatro; *remix*; Shakespeare, encenação, processo de ensaios.

Abstract

The present work reflects on a network of possible relationships between remix procedures and scenic creation procedures, from the staging point of view. These relationships are identified and developed from an analysis of the creative process of the play *William Despedaçado*, staged during the year 2015 as a Stage of Assembly of the student Kevin Brezolin in the Department of Dramatic Art of UFRGS, with dramaturgy composed by collages of texts from Shakespeare and other references, as well as plural scenic elements: music, dance, theater, party, demonstration. The monograph also proposes a critical reflection between the work of the director and basic elements that exist in a context of few financial resources of theatrical production.

Keywords: theater; remix; Shakespeare, staging, testing process.

Sumário

Introdução	8
I. Teatro e <i>remix</i>	13
II. Shakespeare hoje (ou William do rolê) e o processo de montagem de <i>William Despedaçado</i>	18
II. a) “O mundo inteiro é um palco e todos nós somos atores”	21
II. b) <i>Sampleando</i> : O processo de montagem	23
III. Reflexões de um diretor “pobre”	39
III. a) Atuantes	39
III. b) Espaço	41
III. c) Repertório / Estudo	42
III. d) Audiovisual	43
III. e) Produção	44
III. f) Tesão	44
III. g) Errância	45
Conclusões parciais	46
Referências	48
Anexos.....	50

Introdução

A palavra *radicante*, conceito desenvolvido por Nicolas Bourriaud a partir de reflexões sobre a ideia de *rizoma*, de Deleuze e Guattari, descreve o artista contemporâneo como um sujeito de negociações em constante relação com o seu meio, que cria relações por onde passa, mas que não possui uma raiz singular, fixa e central.

O *radicante* [...] se traduz nos termos do espaço em que se move. Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo como seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações. [...] o *radicante* assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar efetuado por um sujeito singular “uma multiplicidade” [...] não se resume a uma identidade estável e fechada sobre si mesma. Existe apenas sob a forma dinâmica de sua errância e pelos contornos do circuito de que ele traça a progressão [...] em outras palavras, o movimento é que permite *in fine* a constituição de uma identidade. (Bourriaud, 2009, p. 49-50)

Me identifico com essas características e considero importante expor brevemente as raízes que desencadearam as perspectivas que apresentarei e desenvolverei.

Inicialmente, gostaria de citar momentos fundamentais nos enraizamentos da minha identidade teatral, até agora: em 2007, ao tomar um café no intervalo do emprego, li três palavras no jornal: *teatro de graça*. Desde então, carrego essas palavras comigo. Em 2008, pisei no palco interpretando Lisandro em *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. Em 2009, fazia teatro há dois anos e interpretava Trânio em uma versão de rua da peça *A megera domada*, do mesmo autor clássico. No final desse ano, encontrei Junior Alceu Grandi, com seus dreads compridos, em uma avenida no centro de Caxias do Sul. Ele me contou sobre o Departamento de Arte Dramática e sobre a Casa do Estudante da UFRGS (CEU), e disse que eu poderia estudar e morar em Porto Alegre.

Na sequência, em 2010, um ciclo se fechou e outro se abriu: saí de Caxias do Sul e me mudei para Porto Alegre, onde iniciei o curso de atuação e comecei a morar na CEU. Nesses lugares, conheci alguns dos meus melhores amigos e as pessoas que divido minha vida e arte desde então. Com certeza, esses foram os lugares fundamentais para as minhas perspectivas, principalmente sobre o que diz respeito a coletividade e empatia.

Na CEU, tive a experiência de dividir quarto durante oito anos com estudantes que, algumas vezes, nem conhecia previamente, além de conhecer gente de diversos lugares e culturas, expandindo experiências de conhecimento na prática das relações com cada um, principalmente nos espaços coletivos da casa, como na sala de música e na sala

coletiva de cada andar – no hall do quinto andar, fiz muitos almoços coletivos, rodas de música, poesia, vivi amores e momentos de transformação, e ainda, tive muitas ideais e muitas outras coisas.

Igualmente, aprendi muito no DAD, durante o curso de atuação, sobretudo com meus colegas. Trabalhando em grupo com frequência e de várias formas diferentes, notei, ao fazer teatro, meus defeitos e qualidades com maior clareza. Nisso, aprendi muitas coisas sobre mim mesmo, por exemplo, que a teimosia é a minha maior inimiga, mas também entendi que conseguia transformar coisas que me inquietavam em coisas positivas e transformadoras. Percebi que, assim como eu, as outras pessoas também descobriam defeitos e qualidades em cada experiência. Ao fazer teatro, aprendemos sobre escutar e se escutar para superar momentos difíceis ou atrituosos.

Particularmente, foi numa disciplina da professora Adriana Jorge que conheci o significado da palavra empatia, que seria escutar o outro se propondo a não fazer julgamentos, buscando assim se aproximar do lugar da pessoa que fala. Essa palavra foi muito marcante para mim, pois é uma das coisas que mais trabalho em mim e que seguirei trabalhando, pois a idealização é outra inimiga que me atrapalhou em vários momentos de meu trajeto artístico; então, escutar de fato o presente é um foco na minha prática. Isso me fez notar onde eu era empático nas relações em grupo e onde não era, e, ao perceber isso, notei que onde havia empatia, as relações eram mais prazerosas de serem vivenciadas e acabavam sendo mais produtivas também.

Ainda em 2010, viajei para vários lugares do Brasil com a peça *A megera domada*¹, me encantando pelas possibilidades que o teatro me permitia de alçar voo no mundo. Em 2011, reencontrei Junior Alceu na disciplina de Dramaturgia do Encenador, na qual encenamos *Os bufões de Shakespeare*, construindo personagens bufônicos a partir de várias peças que Shakespeare havia escrito. Em 2012, dirigi meu primeiro espetáculo, *Sonha*, com Diego Acauan, orientado pela professora Inês Marocco. Curiosamente, eu iniciava o espetáculo dizendo ao público, antes de entrar na sala: “*Gostaria de lembrar como Hamlet lembrou a Horácio que há mais coisas entre o céu e a terra o que sonha nossa vã filosofia.*”² Nesses trabalhos que acabo de citar, já utilizava o *remix* como ferramenta em praticamente todo o processo, apenas ainda não percebia conscientemente a sua presença em minha prática teatral.

¹ Montagem do Grupo Ueba Produtos Notáveis, dirigida por Jessé Oliveira, em 2010.

² Referência a um trecho da peça *Hamlet* de William Shakespeare.

Também em 2011, conheci a professora Camila Bauer, com quem aprendi sobre semiótica, entre outras coisas que me despertaram para a faculdade, em outras palavras, me levaram a decidir onde focar meus objetivos dentro dela. Nesse mesmo ano, modifiquei minha ênfase do curso de Teatro (de atuação para direção), seguindo as sugestões de amigos, principalmente do meu amigo e diretor Ander Belotto, que, ao me dirigir, sugeriu que a troca de habilitação para direção seria um caminho mais interessante. Além de esse estímulo ter sido realmente importante para mim, de todas as pessoas que conheci no meio, Ander foi a pessoa com quem mais apreendi sobre teatro e, sobretudo, sobre amor pelo teatro, vendo o amor que ele tem pelo assunto.

Em 2013, entrei para a pesquisa de Iniciação Científica do professor Clóvis Massa, focada na história do teatro de Porto Alegre, na qual utilizei o acaso e o caos como objetos de estudo em meus trabalhos. Também conheci a atriz e dramaturga Carina Corá e comprei o livro *Ensaio de Complexidade*, um emaranhado de ensaios de diversos autores sobre o tema da complexidade – fatores também muito importantes na minha trajetória.

Em 2014, por sua vez, dirigi a peça *Como Sobreviver ao fim do mundo*, orientado pelas professoras Mirna Spritzer e Inês Marroco. Esse processo foi um reflexo dos estudos sobre acaso, caos e complexidade, além do encontro com a atriz Catharina Conte. Nesse espetáculo, também utilizei muito o processo de *remix*, misturando textos autorais a textos da escritora Miranda July e uma fração da sensação que tinha nos fins de tarde, ao olhar pela sacada do 5º andar da CEU.

Somente em 2015, após todos esses processos, comecei a me conscientizar de que já utilizava o *remix* como ferramenta criativa. Em algum momento, percebi que desde os idos de 2013, quando descobri sites e blogs na internet especializados em *mashups*³, fiquei extremamente cativado e encantado. Ainda, comecei a gostar mais de música eletrônica e até fazer meus próprios *remixes e mashups*. Esse foi o momento em que percebi que uma prática claramente estava influenciando a outra e, então, iniciei as ligações entre elas.

Então, percebi que, assim como o teatro é uma arte que se cruza com os aspectos da vida – por estarmos exercendo, propositalmente ou não, papéis sociais, quando estamos em relação –, o *remix* é uma prática que, com ou sem a intenção, cruza as formas de conhecimento: as artes, a ciência, a educação, etc.

Assim, no primeiro semestre de 2015, concentrado em experimentar o fazer teatral focando conscientemente no *remix*, iniciei o processo de montagem do espetáculo

³ *Mashup* é uma canção desenvolvida apenas com *samples* de outras canções.

William Despedaçado, que foi realizado como meu Estágio de Montagem II no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, desenvolvido ao longo desse ano com a orientação da professora Patricia Fagundes. O estágio foi uma parceria com a aluna Carina Corá, que realizou seus Estágios I e II de Atuação vinculando-os ao mesmo projeto, mas com a orientação das professoras Celina Alcântara e Marcia Donadel. Essa parceria surgiu a partir da bolsa de Iniciação Científica da pesquisa *História e Perspectivas do Teatro em Porto Alegre* (2012 – 2014), em que ambos fomos colegas e orientados pelo professor Clóvis Massa.

Ao iniciar esse processo, também comecei a articular reflexões importantes sobre fazer teatro: Como fazer isso ser autossustentável? Como não ser insalubre (nem física, nem psicologicamente) o fazer teatral com poucos recursos financeiros? Quais os elementos básicos de uma montagem? Qual a relação com esses recursos em outras montagens de teatro que conheço? Como se relacionar com os meios básicos e essenciais necessários para se fazer teatro?

De nenhuma forma vou responder a essas perguntas de fato, porque suas funções são o questionamento em si para que isso se reflita em ações. Com tudo, quero dizer que para chegar até aqui e decidir que escreveria o meu trabalho de conclusão de curso sobre *remix*, Shakespeare, e produções teatrais sem recursos financeiros, vivi experiências que realmente me levaram a acreditar que esse era o tema mais relevante para mim.

Dessa forma, o primeiro capítulo desta monografia, expõe a relação entre *remix* e teatro, apresentando suas conexões e comparando suas linguagens. O termo *remix* se popularizou com o hip-hop e a técnica de *sampling*, que em português se traduz como *amostragem*, mas não é o termo mais utilizado ou popular para se referir a ela. Essa técnica envolve pegar um pedaço, ou um *sample*, de uma música já existente, e combiná-lo com outros elementos, ou até mesmo outros *samples*, e transformar isso em uma nova música. Proponho a relação dessa técnica com o teatro, pensando em uma tradução de uma linguagem para a outra, da música para as mídias do teatro, pensando também em questões de direitos autorais e propriedade intelectual.

O segundo capítulo propõe reflexões sobre o espetáculo *William Despedaçado*, cuja dramaturgia foi criada a partir da técnica de *sampling*, misturando algumas obras de William Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Como Gostais*, *A Megera Domada* e *Romeu e Julieta*) com questões urgentes que atravessam a sociedade em que vivemos. Além de exemplificar quanto a técnica é utilizada e pode ser acessível, nesse processo, buscou-se

investigar um teatro rústico, conceito proposto por Peter Brook no livro *O Teatro e seu Espaço*:

É sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de plateias em pé, bebendo, sentadas ao redor de mesas, plateias participando e respondendo ao espetáculo. Teatro em quartos de fundo, quartos de sótão, em celeiros; espetáculos de uma noite só, o lençol rasgado pendurado na entrada, o biombo gasto para esconder as rápidas mudanças de roupa – e assim: um único termo genérico, teatro, compreende tudo isto além dos lustrescintilantes dos teatros ricos. (Brook, 1970, p. 24)

Por fim, o terceiro capítulo focaliza o desenvolvimento de reflexões sobre os elementos teatrais básicos que estão à disposição de um diretor “pobre” (atuantes, espaço, repertório/estudo, audiovisual, produção, tesão e escuta/errância), escritas um ano após as apresentações da peça, utilizando uma análise empírica para construir perspectivas e evidenciando características e situações recorrentes em minha prática como diretor.

Pensando no livro *Em Busca de um Teatro Pobre* de Grotowsky, pode parecer ousado ou jocoso o nome do terceiro capítulo deste trabalho, *Reflexões de um diretor “pobre”*⁴, mas é importante enfatizar que ele não é focado em uma referência aos estudos de Grotowsky. As reflexões foram geradas a partir de um remix: a reutilização de algo, ou uma cópia (nesse caso, o termo *pobre*) combinado a outro elemento (nesse caso, a minha perspectiva sobre poucos recursos financeiros) para se transformar em uma nova coisa ou resultado (nesse caso o último capítulo dessa monografia); em outras palavras, uma criação a partir de reassociações e ressignificações.

Em sua pesquisa, Grotowsky buscava o que tornava o teatro único e insubstituível. Nesse sentido, ele entendeu que o teatro pode abdicar de tudo, exceto do ator e do espectador, e focou o seu estudo nessa relação, em uma transformação existencial de ambos. Compactuo dessa perspectiva; no entanto, Grotowsky dispunha de recursos financeiros e estruturais básicos (como espaço), providos pelo governo polonês, para manter sua pesquisa e sua produção no período em que se dedicou à montagem cênica (décadas de 50 e 60 do século XX). Hoje, na segunda década do século XXI, no Brasil, vivo em um contexto profundamente distinto, que implicam suas próprias

⁴ As aspas na palavra pobre são utilizadas para falar do teatro feito com poucos recursos de produção, objeto de análise para a fundamentação dessa escritura, mas também servem para diferenciar o termo do teatro pobre de Grotowsky. Além do fato de o título ser *um diretor*, por fazer referência unicamente à minha perspectiva, não buscando uma ideia axiomática.

urgências cênicas – uma delas é a falta de recursos estruturais e econômicos. A partir disso, discorro sobre um diretor pobre, pensando na sua relação com os elementos-chaves do fazer teatral, e ainda, em como obter efeitos positivos sobre sua influência no processo criativo.

Do meu ponto de vista empírico, todo teatro produzido em Porto Alegre (local onde desenvolvi minha pesquisa), no Rio Grande do Sul, e a maior parte do teatro produzida no Brasil é “pobre”, pois é feito com poucos recursos de produção financeira. Assim sendo, acredito que essa seja a qualidade mais comum entre a maioria dos espetáculos teatrais desenvolvidos atualmente. Portanto, minha análise se manifesta visando colaborar com o trabalho de outros grupos, estudantes e diretores/diretoras que se movem em contextos similares.

I. Teatro e *remix*

Uma memória nunca é o momento em si, é sempre a reinvenção de um momento, é a tradução de uma lembrança, é o ato de lembrar no agora. *Remixamos* o passado pois nossa mente seleciona os trechos, ou *samples*, que lembramos. Pensando dessa forma, poderíamos pensar que quando Stanislavsky fala em memória afetiva, estivesse falando em reviver algo e por consequente também estivesse propondo ao ator uma espécie de *remix*. Não estou querendo dizer que Stanislavsky estudou música eletrônica, ou algo assim. Apenas tendo o *remix* como objeto de pesquisa, nesta monografia crio reflexões empíricas com a técnica de *sampling*, evidenciando para o fato de não ser algo novo, mas sim uma velha prática presente no processo de desenvolvimento da cultura humana.

Não é de hoje que o *remix* está presente nas criações humanas. Desde criança, aprendemos com outras pessoas, sejam nossos pais, familiares, amigos ou qualquer um que cruze o nosso caminho e ofereça algo que nos desperte. Da infância até a velhice, as características de cada um são o reflexo de sua neotenia⁵, no aprendizado através de nossas experiências e nossa errância.

Quando perguntaram à Nina Simone⁶ sobre a função da arte, sua resposta foi que a arte tem que refletir sobre o seu tempo. Esse refletir sobre o tempo é uma forma sensível

⁵ Neotenia é a principal marca do processo evolutivo da espécie humana. Resultando de um inacabamento biológico, impõe uma condição prematura no nascimento, um prolongamento da infância, enquanto aumenta a capacidade de aprendizagem que se estende por toda a vida, favorecendo, assim, o desenvolvimento da cultura e do papel determinante que ela passa a ter. Ainda, expressa uma enorme flexibilidade do nosso patrimônio genético, que nos torna abertos a influências culturais e ambientais. Em suma, o sentido da neotenia é a manutenção da juventude. (GOMES, 2012, p. 127)

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=dUeK4TUe_hI

de traduzir em ações, no caso dela musicais, aquilo que se sente, ou seja, deslocar o um sentimento para uma ação concreta. Ao fazer arte, temos referências, sejam de outros artistas ou do cotidiano, ou ainda, qualquer coisa que toque no sensível de nossas ideias e de nosso corpo. Essas referências aparecem em nossos trabalhos, mesmo de forma indireta, pois no teatro também traduzimos nossas referências através de ações artísticas. Bourriaud define a tradução como uma ação de deslocamento:

A tradução é, por essência, um deslocamento: movimenta o sentido de um texto de uma forma linguística para outra... Ao transportar o objeto que se apodera, vai ao encontro do outro a fim de lhe apresentar o *estrangeiro* sob uma forma familiar: *trago a você o que foi dito em língua diferente da sua...* (Bourriaud, 2009, p. 52)

Nesse sentido, a tradução com seu processo de deslocamento se assemelha ao *remix* e seu processo de mistura. Desde os habitantes das cavernas, misturar e movimentar define o fazer humano. No jovem século XXI, além de acesso à informação pela internet, o computador também possibilitou às pessoas consumirem, produzirem e distribuírem conteúdo e informações: imagens, vídeos, músicas, fotos e qualquer tipo de artefato que possa ser digitalizado são compartilhados globalmente em tempo real. Essa rede de informação se tornou parte da cultura gerada com o acesso à internet na Terra, criando uma aldeia global⁷ que tem a diferença como unidade, através de um espaço virtual de relacionamento, onde o real é resinificado por informações compartilhadas, deslocadas, editadas e combinadas, de forma livre e criativa, por qualquer pessoa com acesso à internet.

Computadores cabem em nossos bolsos e é possível utilizar suas ferramentas em qualquer lugar, tendo acesso a um acervo global de informação e à edição desse conteúdo. Portanto, a mistura, a colagem e a bricolagem se tornaram parte do cotidiano e do imagético popular – podemos misturar coisas facilmente, como, por exemplo, uma música, vídeo ou imagem, duas ou mais músicas, reeditar discursos, criar memes da internet, entre outros materiais.

Como é sabido, a internet traz consigo uma nova ponte entre humano e informação. Ao tocar em uma tela, ou em alguns clicks, temos acesso a praticamente tudo o que é produzido no mundo que possa ser virtualizado: “baixamos” esse conteúdo,

⁷ Termo criado pelo filósofo canadense Herbert Marshall McLuhan com o intuito de indicar que as novas tecnologias eletrônicas tendem a encurtar distâncias e que o progresso tecnológico tende a reduzir todo o planeta à mesma situação que ocorre em uma aldeia: um mundo em que todos estariam, de certa forma, interligados.

recortamos e colamos como bem entendemos. Assim, a linguagem da internet é como uma tradução da linguagem do *remix*, que é também uma tradução da linguagem humana.

Segundo o documentário *Tudo é um Remix*, escrito e remixado por Kirby Ferguson, o processo do *remix* é exemplificado da seguinte forma: combinar ou editar materiais existentes para produzir algo novo. O *remix*, na cultura contemporânea, foi popularizado pelo *Hip Hop* e pela utilização da técnica de *sampling* nas produções musicais dos DJs na década de 80; porém, a sua utilização tem registros ainda em épocas anteriores, como, por exemplo, nos anos 60, no romance *The Soft Machine*, de William Burroughs, nas obras de Walt Disney, que em sua maioria eram reinvenções de contos populares e até mesmo nas obras do próprio Shakespeare, que criava seus enredos apropriando-se de histórias, editando-as, e reinventando-as como desejava. De todas as obras de Shakespeare, apenas *Sonho de uma noite de Verão* é uma criação onde o enredo não nasceu de outra história.

Em seu documentário, Ferguson traça um paralelo muito bem embasado e articulado, expondo a similaridade entre o *remix* e os elementos básicos da criatividade: coletar, combinar, transformar. Dessa forma, o autor problematiza questões de direitos autorais, trazendo diversos exemplos de *remixes* na literatura, na música, no cinema e, até mesmo, no desenvolvimento dos computadores, de seus sistemas operacionais e dos próprios genes encontrados na espécie humana, expondo o *remix* como algo popular, ancestral, enfim, como parte do desenvolvimento social do humano em seu processo de aprendizado e de ensino.

As características de direitos autorais que envolvem o *remix* se assemelham às patentes científicas – antes das patentes, as invenções não pertenciam a ninguém, e os inventores podiam se influenciar, auxiliando-se em descobertas de diferentes formas. O próprio Henry Ford, citado nas primeiras páginas dessa monografia, utilizou 3 processos para criar montagem em série.

Portanto, não utilizo nem vejo o *remix* como algo novo, mas o que me fez escolher utilizá-lo enquanto objeto de estudo e ferramenta criativa, mesmo havendo outros conceitos de características similares, como a *colagem*⁸ ou a *antropofagia*⁹, foi a minha

⁸ Técnica ou processo de composição que consiste em colar elementos diversos sobre uma tela, papel ou papelão.

⁹ Ato ritual de comer uma ou várias partes de um ser humano. Os povos originários praticavam a antropofagia e a faziam pensando que, assim, iriam adquirir as habilidades, a força e a virilidade do prisioneiro. Nos anos 60, o termo foi apropriado nas artes por Oswald de Andrade, através do Manifesto Antropofágico, e popularizado por meio da Tropicália e do trabalho de Zé Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina.

experiência no campo da música e a dimensão “criminosa” associada a ele: ao fazer um *remix*, segundo as leis de direitos autorais, infringe-se uma regra. Em algum momento, os EUA colocaram preço nas ideias para proteger os seus produtos, obrigando os países com os quais tinham relações econômicas a utilizarem a mesma lei em seus territórios. Ou seja, implementaram o princípio de *propriedade privada* (traduzido como *copyrights*) no campo das ideias em uma perspectiva global, o que é também uma forma de censura sobre a criatividade e uma forma de controle sobre como a cultura se desenvolve.

Em 1998, um garoto americano largou a faculdade e criou a Napster, o primeiro programa que permitiu compartilhar música através de um computador. Os consumidores se tornaram os distribuidores, criando o primeiro acervo público de música. Assim, a Napster possibilitava a transmissão direta de um arquivo de uma pessoa para a outra, o que hoje é comum na sociedade “smartphônica”, mas, naquele momento, o criador da Napster e as 52 milhões de pessoas que utilizaram o programa foram considerados criminosos. Lawrence Lessing, advogado do caso e de todas essas pessoas, foi o criador do conceito de *copyleft*, que seria o inverso do *copyright*: o *copyleft* é um selo que classifica a obra como de domínio público; já o *copyright* é um selo que classifica a obra como uma propriedade intelectual privada, que só pode ser distribuída se for vendida ou comprada. Lessing viaja o mundo desde os anos 90 alertando o mundo a respeito das leis autorais dos EUA. Ele escreveu *A Remixer's Manifesto*, que inspirou um documentário com o mesmo nome, e ainda, inspirou a minha pesquisa e essa monografia. O documentário aborda a guerra dos direitos autorais contra os artistas que fazem *remix*, expondo casos curiosos, como o fato de Walt Disney fazer suas criações baseadas em outras imagens e histórias, mas também, como as leis de direitos autorais são feitas para visar o lucro das grandes empresas e o controle da cultura.

Poderíamos pensar no Brasil enquanto um território *remixado*, pois a mescla cultural gerada através de sua colonização, definiu sua cultura. É interessante observar que o documentário termina enfocando o Brasil, já que este foi o primeiro país a desafiar as leis de patentes dos EUA, porque fabricou as suas próprias cópias de remédios para a Aids com custos menores, para que essas pudessem ser distribuídas gratuitamente. “*Remixar* a arte, a ciência e o conhecimento da cultura mundial é uma característica dos brasileiros e agora virou política governamental” – cita um trecho do documentário, produzido no período que Gilberto Gil era Ministro da Cultura.

O compartilhamento é a própria natureza da criação. Não há criação isolada. Ninguém é criador sozinho. Ninguém cria nada no vácuo. Tudo já vem de alguma coisa que já foi criada antes. É uma reação em cadeia que vai se processando. Com música, literatura, com cinema que você tá fazendo aqui e agora. Quantos antes tiveram que colocaram uma câmera na mão pra fazer o que você tá fazendo agora? (Trecho da entrevista de Gilberto Gil no documentário “RIP: a remix manifesto”)

Acredito que podemos pensar no teatro como uma arte de *remixagem*, pois utiliza a mescla de varios elementos artísticos na sua criação. Ao fazermos teatro, aprendemos trocando informações uns com os outros, copiando, combinando e transformando, uma vez que o teatro é a arte do encontro e só acontece presencialmente. Durante o meu percurso na faculdade, eu e meus colegas aprendemos técnicas variadas de atuação e encenação, nas primeiras etapas do curso, depois, escolhemos quais utilizaríamos e mesclaríamos em nossas produções artísticas na graduação. Muitas vezes, ouvi de professores ao longo desse trajeto: “seja uma esponja”, portanto, “absorva o conteúdo, pegue isso para você, se aproprie dessa informação”. Ao praticarmos ou lecionarmos teatro em qualquer grupo ou local, em algum momento vamos copiar, combinar e transformar gestos, ações, movimentos, imagens, vozes, etc.

Geralmente, em algum momento da faculdade de teatro, montamos textos dramáticos que achamos interessante, mas que acabam sendo apenas exercícios, pois os direitos autorais sobre o texto trabalhado pertencem a alguém. Dessa forma, lidamos com os mesmos problemas dos produtores musicais ao *samplearem* algo, pois se encenarmos um texto dramático, não poderemos circular com a encenação sem ter os direitos autorais da mesma, mesmo se o fizermos da forma mais criativa possível, transformando completamente o texto e referenciando o criador do que é *sampleado*. Entretanto o texto não é o teatro em si, mas sim só mais uma parte dele, ou seja, um mesmo texto nunca será o mesmo espetáculo teatral

Na música existe o conceito de plágio, que significa executar um trecho de uma música exatamente como o trecho de outra. Quando falamos de *sampling*, caso a intenção do artista seja *remixar* algo, ele pode e deve citar as referências nos créditos da música onde ela for divulgada. Dessa forma ao *samplear*, não se plágia, pois apesar de utilizarmos um trecho de outra canção, editamos e combinamos a ele outros elementos que transformam um som em outro completamente diferente. Porem, mesmo assim, existem milhares de processos, de grandes gravadoras processando produtores e DJ's por *samplearem* artistas, mesmo esses geralmente não se importando com o fato de serem *sampleados*.

Assim, comparando a prática do *remix* com a prática do teatro na contemporaneidade, as leis autorais, não permitem que se utilize de um texto ou mais, para criar uma nova obra teatral, ao menos que se pague pelos direitos de propriedade intelectual referentes ao texto, criando uma espécie de limite criativo, que não limita a criatividade dos artistas, mas limita possibilidades de expressão artísticas.

No próximo capítulo, exemplificarei como pensei e utilizei a técnica de *sampling* e o *remix* como cerne da linguagem teatral utilizada na montagem do espetáculo *William Despedaçado*, e como chegamos a ideia de trabalhar com textos e personagens de Shakespeare.

II. Shakespeare hoje ou William do rolê¹⁰ e o processo de montagem de *William Despedaçado*

Hoje, William Shakespeare é considerado muito mais do que um nome, uma pessoa, um dramaturgo ou uma teoria, já que a palavra “Shakespeare” contém em si própria a sua mitologia e cria imagens em nossa mente. O dramaturgo mais encenado até a atualidade se tornou um dos responsáveis pela construção cultural ocidental, e, no mínimo, qualquer pessoa relacionada às artes já leu ou ouviu alguma palavra que o bardo tenha escrito. Sua obra imprime a complexidade humana de forma singular, além de registrar a contemporaneidade de seu tempo.

Trazendo um pouco do contexto shakespeariano, segundo Laurie Roziaks (2002) em seu livro *Tudo sobre Shakespeare*: a Inglaterra estava deixando de ser apenas uma ilha na costa da Europa para se tornar uma potência dominante dos mares e um império colonial emergente; a maioria das pessoas era pobre, sendo imensa a diferença entre pobres e ricos; muitas pessoas não tinham trabalho nem casa, muitas vezes; as fossas funcionavam como toaletes públicos, ainda, açougueiros jogavam carcaça de animais mortos para apodrecerem na rua. Aí, Londres vivia um período de transição, através de constantes reorganizações, nas quais política e religião estavam diretamente ligadas. Portanto, a hierarquia vigente decretava leis e normas, relacionando a ordem com a existência do divino. Os pastores anglicanos explicavam: “*Uns são de alto nível, outros de baixo, uns reis e príncipes, outros subalternos e súditos. Deus Todo-poderoso criou e*

¹⁰ *Rolê* significava passear, dar uma volta, etc., mas recentemente, essa palavra também começou a ser utilizada como uma gíria para designar o lugar específico onde haverá um encontro festivo, isso ocorrendo não só em Porto Alegre, mas também em outros lugares do Brasil, tendo uma popularidade estimulada através dos sites de relacionamento.

guiou todas as coisas na mais perfeita ordem.”¹¹ Com tanta necessidade de ordem, podemos dizer que a Londres elisabetana era uma cidade caótica, ou uma “Babilônia”, como chamamos as grandes capitais em erupção.

Para fugir de toda essa “ordem” e para se divertir, o cidadão londrino buscava lazer em execuções públicas, tais como queimas de bruxas, brigas de galo, arenas de urso e, por último e não menos importante, teatro. Segundo Erika Ficher-Litche, em seu livro *A História do Teatro e do Drama Europeu*, o teatro era o espaço ideal para o espectador se permitir brincar e se distanciar das regras do cotidiano, simultaneamente refletindo sobre importantes questões vigentes e se entregando a novas percepções por meio da peça encenada e dos questionamentos que ela levantava. Dessa forma, o teatro gerava a possibilidade de discussão sobre os processos de formação de identidade e sociedade, deixando de ser apenas um palco para um espetáculo, ainda que uma celebração festiva.

Em sua dissertação *A poética da festividade na Cena Contemporânea: O legado de Shakespeare*, Patricia Fagundes discute os processos e as combinações de elementos populares e eruditos deixados pelo legado de Shakespeare. A autora defende que Shakespeare incorpora a perspectiva festiva em sua visão de mundo, celebrando a vitalidade da humanidade e da natureza, oferecendo uma experiência de encontro e transformação para o público, como, por exemplo, em *Sonho de uma noite de verão*, em que a suspensão de tempo cotidiano permite a celebração de um tempo festivo, onde a liberdade, a comunhão e a metamorfose são possíveis.

O teatro elisabetano não era um templo da alta cultura ditada por normas eruditas, mas sim predominantemente um lugar para o entretenimento e o encontro, que reunia pessoas de distintos nichos sociais em uma manifestação de perspectivas múltiplas que abarcava referências a corte e ao mundo das universidades, assim como as tradições populares, festivas, irreverentes e paródicas; criando um universo onde reis conviviam com palhaços. A perspectiva e a aprovação do público eram fundamentais para um teatro profissional que dependia do público, como também o apoio da aristocracia, que concedia a permissão para fazer apresentação públicas. Assim, dentro de toda essa trama, a partir de certas condições sociais, políticas e econômicas, em determinado contexto histórico, e favorecido por uma cultura capaz de combinar elementos de mais heterógena e contraditória natureza, o teatro elisabetano forjou a conjugação das tradições populares e referências eruditas de maneira notável, incorporando muitos aspectos da manifestação festiva na formulação artística. (Fagundes, 2008, p. 53-54)

Considerando os aspectos analisados pela pesquisadora ao refletir sobre Shakespeare, o Teatro Elisabetano e a festividade, gostaria de traçar alguns paralelos com

¹¹ Trecho do livro *Tudo sobre Shakespeare*, de Laurie Raziakis (2002).

a nossa sociedade, tendo em vista as manifestações na cidade de Porto Alegre e a realização do presente projeto. Em junho de 2013, a população voltou a utilizar a rua como palco central de suas manifestações, tanto com pautas declaradamente engajadas, como a Marcha das Vadias¹² e o Bloco de Lutas por um Transporte Público¹³, ou mais displicentemente festivas, como as terças-feiras no bar Tutti-Giorni¹⁴ e as festas de rua relâmpago, organizadas via internet e realizadas no mesmo dia. Com efeito, essas manifestações acabam se entrelaçando e fazendo parte uma da outra. Numa marcha, existem canções, tambores, danças e coreografias que dialogam com as urgências dos manifestantes. Assim, uma festa de rua se torna um ato político por si própria, dado que implica a ocupação do espaço público, a reorganização de hierarquias de poder e, portanto, um movimento nas relações de segurança e liberdade que estruturam a sociedade. No coração da festa de rua batem todas as questões que correm no sangue da cidade.

Para completar o panorama, cito o caso que ocorreu em junho de 2015, em uma Serenata Iluminada (evento noturno, aberto e público do Parque da Redenção), onde um jornalista, ao relatar assaltos, recebeu uma resposta sarcástica do comandante da Brigada Militar, sugerindo que ele pedisse ajuda a um super-herói, já que pessoas “de bem” não estariam na rua naquele horário. Ou seja, segundo o policial, existe uma perspectiva impositiva de ordem, do que é certo e do que é errado – e segundo essa visão, apenas o Batman poderia ajudar esses que estão fora dos padrões. Atualmente, essa necessidade de ordem, visionada pelas hierarquias que criam nossas leis, é o reflexo do medo gerado por um período de instabilidade econômica, social, política e cultural, fazendo da dicotomia entre aparência e realidade uma arma estética para os indivíduos que disputam qualquer coisa no reino da nossa “Dinamarca”.

Então, assim como a Londres elisabetana, Porto Alegre (e o Brasil) também vive um período de transição – não sabemos exatamente para onde, mas parece um tanto assustador. Ultimamente, os representantes da sociedade, administradores das cidades, estados, países e instituições que deveriam “cuidar” das pessoas tiveram seu caráter,

¹² Movimento surgido a partir de um protesto realizado no dia 3 de abril de 2011, em Toronto, no Canadá, que, desde então se internacionalizou, sendo organizado em diversas partes do mundo para protestar contra o machismo.

¹³ Movimento composto por diversas organizações unidas na luta contra o aumento da passagem e por um transporte coletivo público e popular de qualidade, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

¹⁴ Bar de cartunistas de Porto Alegre que, abrindo nas terças-feiras à noite, ganhou popularidade ao longo do tempo, além de ter boa localização, frente ao Lago dos Açorianos, onde chega a reunir mais de mil pessoas por evento.

personalidade e comportamento expostos para quem quisesse conferir, através da internet e de suas formas e possibilidades de fluxo de informações. Porém, mesmo com uma clara veia corrupta, o poder fala mais alto e manipula quem fica ou quem sai do jogo, demonstrando a falta de coesão em falas e atitudes de figuras políticas.

II. a) O mundo inteiro é um palco e todos nós somos atores

Tenho em mente que o mundo é um constante barulho de sons, imagens, natureza, cidade, pessoas, máquinas, etc. Para não capitalizar a arte que produzimos, precisamos ouvir não só o mundo, mas as ânsias que ele nos gera, e nos agarrar a urgências e desejos, lutando e lidando com medos e inseguranças.

Por outro lado, não há como negar que existe uma manipulação da informação por parte dos meios midiáticos, que ditam as regras da sociedade na qual as nossas matrizes se compõem pelas mais diversas formas de cultura. Conseqüentemente, os jogos de aparência e realidade, entre o que se é o que se aparenta ser, foram deslocados dos becos sujos para os *trending topics*. Precisamos olhar para quem somos e pensar sobre o que queremos, socialmente e como indivíduos, afim de não sermos consumidos pela nossa própria necessidade de consumo, que já capitaliza as nossas almas e nos escraviza de forma terceirizada.

Há quem tenha ido para a rua no século XXI, pedindo intervenção militar – talvez, um sinal de que estamos vivendo uma guerra invisível, constante, durante vinte e quatro horas por dia, entre múltiplos lados, classes, aspectos e posições, muito mais complexa do que as famílias rivais de *Romeu e Julieta*. Mas qual seria o motivo dessa guerra? O que se disputa? O medo criou razões para motivar mais medo? O que é real e o que é forjado? Recentemente, ouvi um amigo dizer: “Hoje, quem ainda não enlouqueceu, bateu as botas”.

Atualmente, poderíamos pensar na política como sendo uma grande encenação, em que “nós sentimos o cheiro de podre no reino da Dinamarca”, pois sabemos que o estado está nos enganando; enquanto isso, “nos fazemos de loucos” e consumimos espetáculos para nos manter distraídos e para esquecermos que a “nossa mãe é uma traidora e nosso tio corrupto tomou conta do trono de nosso pai.” Posso arriscar dizer que, hoje, talvez todo “bom” brasileiro seja também um “bom” Hamlet, ou melhor: é ou não é? Eis a questão...

As peças de Shakespeare expõem a complexidade dos dramas da mente humana em seus conflitos sociais e pessoais de uma maneira única e brilhante, refletindo sobre

vida, arte e política, evidenciando suas conexões e, indo além, ateando fogo a paradigmas religiosos ao refletir sobre a ausência de significado ou razão divina e superior para a existência humana, colocando-nos enquanto nossos próprios “deuses e diabos”, criadores dos conceitos de bem e de mal, tendo nossas imperfeições como matéria-prima de uma evolução enraizada em nossa própria errância, ou, nas palavras do próprio Shakespeare: “A vida não passa de um conto de som e fúria contado por um idiota, ausente de sentido, significando nada.”¹⁵ O mesmo autor ainda afirma que “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia...”¹⁶

A complexidade é uma das características mais potentes de Shakespeare, em cujos textos não há respostas, tramas ou personagens unívocas e sem contradições. Talvez, esse seja um dos fatores que o mantém como o dramaturgo mais famoso do mundo, mesmo não se sabendo ao certo quem ele foi historicamente. Outro fator é ele criar seus enredos a partir da recriação de história, acontecimentos e situações populares e relevantes de sua época. Por esses motivos, e influenciado pelas manifestações de rua, não intuí outra forma de trabalhar Shakespeare além da ideia de colocar os seus personagens em nosso “rolê”, tornando o bardo, um dos protagonistas de uma festa de rua, utilizando a imaginação para escrever o nosso *William*, transformado em brasileiro e *despedaçando* seus textos, selecionando e colocando seus personagens para fora de suas obras originais e os dentro dos conflitos que flamejam atualmente na nossa “Dinamarca”, ou seja, no Brasil.

Essas foram as inquietações que impulsionaram o que *William Despedaçado* é: uma festa, uma celebração às avessas que, em vez de tampar a ferida, expõe o prurido, libertando o que há de podre no reino da “Dinamarca”. Ainda, explorando temáticas como poder, questões de gênero e feminismo, o espetáculo também trabalha dinâmicas entre realidade e aparências, e a violência, características amplamente presentes nas obras do autor e na atualidade. O espetáculo tem a técnica de *sampling* como princípio, criando *remixes* entre as personagens shakespearianas e as ânsias sociais que movem os atuantes, além de fazer o mesmo com o contexto de onde essas personagens falam, aproximando o tempo de Shakespeare do nosso tempo. Vale ressaltar que a escolha de utilizar Shakespeare, também diz respeito a sua obra ter sido criada a mais de 500 anos, já tendo se tornado domínio público, o que possibilitou que recortássemos e colássemos ela como desejamos.

¹⁵ Trecho da peça *Macbeth* de William Shakespeare.

¹⁶ Trecho da peça *Hamlet* de William Shakespeare.

Para tanto, visto que sua obra é muito vasta, ainda no início de 2015, antes de iniciarmos os ensaios, eu e minha colega Carina Corá decidimos nos ater a oito obras de Shakespeare: *Hamlet*, *Romeu & Julieta*, *Ricardo III*, *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade*, *Macbeth*, *Como Gostais* e *Noite de Reis*. Quando nos relacionamos com as obras, percebemos que, de alguma forma, mesmo que várias narrativas sejam expostas simultaneamente, todas elas se entrelaçam e, ao final, convergem em um desfecho comum.

Nesse sentido, a ideia era fazer uma segunda seleção através dos laboratórios iniciais, mas antes, levantamos os aspectos que mais nos chamaram a atenção dentro do universo que as englobava: em *Romeu & Julieta*, o conflito direto entre duas partes; em *Hamlet*, a dúvida sobre o que fazer ou não com a verdade; em *Como Gostais* e *Noite de Reis*, o gênero exposto como um papel social; em *Ricardo III*, a voragem descontrolada de poder; em *Sonho de uma noite de verão*, a fantasia e o desejo incitando acasos; em *A tempestade*, a relação entre colonização e escravidão; e, por fim, em *Macbeth*, a idealização e a projeção que o humano cria ao lutar pelos seus desejos.

Inicialmente, selecionamos duas peças para iniciar um aprofundamento maior: *Hamlet* e *Macbeth*. Tais obras têm características temáticas similares: disputas pelo poder e conflitos entre a aparência e a realidade que as personagens criam em suas brigas pelo trono (talvez, essas características não sejam tão claras quanto os aspectos das disputas de poder que vemos no jornal diariamente, mas, com certeza, abordam universos complexos que se mantêm vivos até hoje). Com isso, escolhemos criar um ambiente que festejasse a tragédia, jogando com as aparências e ressignificando as palavras, o drama, a forma, o período elisabetano e os acontecimentos, ou seja, propusemos despedaçar a sua literatura em um ambiente novo, *sampleando* fragmentos de suas obras em uma grande festa de rua, onde sua obra é *remixada* de acordo com as nossas urgências artísticas.

II. b) *Sampleando*: O processo de montagem

O grupo que participou da montagem de *William Despedaçado* foi construído de forma muito aberta. Em março de 2015, fiz alguns convites a pessoas que eu gostaria de trabalhar e deixei um convite *online* aos estudantes da faculdade de Teatro, por meio de um grupo fechado no *Facebook*. Além disso, pedi que os atuantes que iniciaram o processo chamassem pessoas interessantes, segundo eles, para participar da montagem. Dessa forma, o grupo foi se modificando constantemente a cada ensaio, só se fixando na metade de abril. Porém, houveram dezenas de entradas e saídas ao longo do ano,

inclusive, perdias uma semana antes das duas ocasiões de apresentação na Mostra DAD, ocorridas em julho e em dezembro. Mesmo assim, o grupo, como coletivo, foi radiante, se remodelando e se *remixando* conforme as necessidades do percurso.

Durante todo o primeiro semestre, pensando na criação da intimidade entre os integrantes do grupo com a técnica do *sampling*, propus atmosferas festivas na sala de ensaio, utilizando músicas *remixadas*, geralmente de artistas pop contemporâneos, para que todos dançassem como se estivessem em uma festa, afim também de iniciar uma familiaridade entre os atuantes, principalmente por que alguns ainda não se conheciam. Posteriormente, a música seguiu sendo a ferramenta mais utilizada nos ensaios, nos aquecimentos, durante os exercícios e na composição das cenas da peça (até em tempo real, influenciando a criação dos atores e ao mesmo tempo sendo influenciada por suas criações).

A música, dentre as áreas artísticas que transito, é o elemento que mais domino, acredito, sendo dela que tiro as minhas maiores inspirações como diretor teatral. Desde que tenho 11 anos estudo música por conta própria. Ligado a isso, um fato que influenciou todo o processo foi a entrada da utilização do programa Ableton Live¹⁷ nos ensaios, o que possibilitou a experimentação de sons em tempo real, tanto de efeitos sonoros quanto de trilhas para cenas. No primeiro ensaio, ao introduzir o Live, percebi o quanto era possível utilizá-lo para gerar diálogos de composição em tempo real com os atuantes.

Em um experimento inicial, criamos uma cena musical, *Viver ou não viver*, que, posteriormente, se tornou música tema do espetáculo e uma célula fundamental dentro da dramaturgia, permeando a peça inteira: essa música foi utilizada no início do espetáculo, *sampleada* na cena de *Hamlet* e no monólogo de Anne Hathaway, e sendo executada novamente no fechamento do espetáculo. A ideia de utilizar uma música tema, e depois reutilizar *samples* dela ao longo da peça, acaba *remixando* uma memória sensível do espectador, que há cada vez que a ouve, é levado para um lugar que aos poucos vai se tornando familiar, causando nele uma espécie de prazer estético por reconhecer a melodia.

Por conseguinte, em maio, explorei a prática dos *viewpoints*, trabalhando exercícios relacionados a tempo, duração, espontaneidade, repetições, formas, gestos, topografias e composições. Para aplicar os *viewpoints*, utilizei as memórias das diversas vezes em que fui dirigido por meu amigo Ander Belotto e das experiências que tive na disciplina de Atelier, com a professora Patricia Fagundes. No meio do mesmo mês,

¹⁷ É um software de edição de áudio. Diferente de outros softwares de áudio, o Live é desenhado especialmente para criação e edição de performances sonoras ao vivo.

também foi feito um experimento bioenergético, no qual os atores exploraram cinco energias ou estados: fluído, estacado, caos, lírico e quietude. É importante salientar que essa prática foi desenvolvida a partir das experiências que tive com o professor Roberto Oliveira na disciplina de Atelier, das peças que atuei sendo dirigido por Lucca Simas e dos exercícios da cadeira de Corpo e Voz, com a professora Celina Alcântara. Essas duas práticas, a dos *viewpoints* e da bionergetica, continuaram presentes nos ensaios até o mês de outubro, sempre sendo retomadas de alguma forma, fosse em composição de cenas, transições e movimentação, fosse na comunicação com os atores, ao dialogarmos sobre um determinado tônus para uma performance. De alguma forma, enquanto diretores numa sala de ensaio, *sampleamos* pedaços das experiências que tivemos para introduzir técnicas ao grupo que dirigimos.

Antes do final de maio, ainda houve uma tentativa frustrada de minha parte de construir uma narrativa dramática, ficcionando Shakespeare em um ambiente futurista, tal como um viajante do tempo. No entanto, as escolhas dramáticas e os diálogos possíveis com o espaço da rua, o estilo de atuação, o tratamento da palavra, entre outros fatores, foram bastante questionados pelas orientadoras, o que influenciou novas reflexões e reorganizações do processo naquele momento. Logo, os apontamentos levantados me fizeram repensar a construção da dramaturgia, gerando uma crise positiva no processo. Nesse momento, percebi que precisava de um foco específico para desenvolver e estruturar a dramaturgia. Foi nesse momento específico que definimos que cada atuante iria misturar características de uma personagem de Shakespeare a suas próprias características, criando uma figura que já não seria mais nem o personagem nem o atuante em si, mas sim um *remix*, ou seja, o resultante da mistura dos *samples* dos personagens com os *samples* dos atuantes.

De acordo com esse norte, começamos a explorar as personagens dramáticas de *Hamlet*, *Macbeth*, *A megera domada*, *Romeu e Julieta* e *Como Gostais*, buscando bases para possíveis improvisos e ligações. Em um ensaio, sugeri algumas relações, promovendo um grande improviso simultâneo com a participação de todos. Nele, partindo de situações dramáticas das obras, os atuantes brincavam com a figura que haviam escolhido (baseada em suas identificações). A partir desses improvisos, organizei núcleos dramáticos que foram responsáveis pelo delineamento da estrutura dramática da peça: A Vida e a Morte, As Bruxas, Os Macbeth's, Catarina, Hamlet, Ofélias, Romeu e Rosalinda. Essa disposição acabou dando ao espetáculo um caráter episódico,

apresentando ao público o *remix* das personagens de Shakespeare, com os atuentes “vestindo suas roupas” e dando a elas as suas próprias características.

Na sequência, desenvolvemos pequenas cenas e criamos uma estrutura. Essas cenas foram montadas e apresentadas como embriões do que seguiríamos trabalhando depois, após as apresentações a serem feitas no meio do semestre como Estágio I da Carina Corá. Para isso, a estrutura era a seguinte: iniciava-se com o grupo tomando o espaço por meio da dança, seguia-se com uma brincadeira de “siga o líder” e passava-se para uma cena coreografada de *Viver ou não viver*; depois, as Bruxas dançavam uma música e evocavam a Vida e a Morte, que se apresentavam e introduziam os atuentes e suas roupas de personagens shakespearianas ao público; por sua vez, Lady Macbeth e Lord Macbeth se beijavam entre os cadáveres que haviam matado, todos dançavam um *flashmob*, as Ofélias se desafogavam e recuperavam a voz, Catarina cantava um funk e, no final, Romeu e Rosalinda se beijavam.

Mas, como tudo implica ambivalências, não passamos apenas por momentos bons, pois alguns pontos de um processo de criação são muito difíceis. Então, mesmo lidando bem com o caos de um grande grupo e com os acasos que faltas e manifestações inusitadas de algumas pessoas causam, em certo momento, precisamos escolher – é a necessidade da escolha, como escreve Anne Bogart no livro *A preparação do Diretor*:

Decidir é um ato de violência, porém a decisão e a crueldade fazem parte do processo colaborativo que o teatro propõe. Decisões dão origem a limitações, que, por sua vez, pedem o uso criativo da imaginação. [...] Ser cruel é, em última análise, um ato de generosidade no processo colaborativo. [...] Não se trata da ideia certa, nem mesmo da decisão certa, mas da qualidade da decisão. (Bogart, 2011, p. 64-65)

Portanto, uma semana antes da apresentação que fizemos em julho, decidi pedir para que Augusto (que faria a Morte e que, até então, nunca tinha ensaiado uma cena) deixasse o processo como ator e pensasse nos figurinos, caso ele gostasse de seguir colaborando de outra forma, visto que quase todas as suas interações dentro do processo estavam relacionadas à composição visual da cena. Por um lado, essa escolha foi muito positiva, pois a visão dele trouxe um elemento que deu “tempero” às roupas dos atuentes da peça: plantas verdes anexadas aos cabelos e colares nos pescoços (manjerição para as Ofélias, manjerona para as Bruxas, alecrim para Lady, hortelã para Catarina, salsa para Rosalinda e cebolinha para Romeu). Então, para substituir Augusto no espetáculo, convidei Diego Acauan, ator que havia participado anteriormente do processo, mas que

havia saído por desentendimentos pessoais comigo. Ele aceitou ajudar na apresentação e, dessa forma, em junho, defini o primeiro tratamento do roteiro para a apresentação, ao que chamamos de *William despedaçado - in process*.





Após a apresentação de meio do ano, o grupo se apropriou mais da estrutura criada e das células de suas cenas. Além disso, o retorno positivo do público removeu algumas inseguranças, principalmente dos atores que possuíam pouca experiência de teatro, alguns inclusive tendo atuado pela primeira vez. Também, conquistei mais a confiança do grupo no que diz respeito ao meu trabalho como diretor. Na banca, após as apresentações, obtive percepções novas e sugestões de adaptação, noções que decidi seguir, como: investir nos momentos musicais e na fisicalidade dos atores e não adicionar objetos cênicos. Outro fato que se alterou após as apresentações *in process* foi que Leo e Diego conversaram entre si e decidiram trocar de personagens: Leo faria a Morte e Diego faria Hamlet.

No segundo semestre, ao começar a fazer ensaios todas as terças e quintas-feiras, fixei dias extras com cada núcleo, afim de desenvolver as cenas mais detalhadamente. Nos encontros com o núcleo das Bruxas, por exemplo, elas decidiram ter autonomia total em suas proposições e criações de ensaios extras, eu apenas chegando ao final para observar o que elas haviam produzido.

Posteriormente, no último encontro desse núcleo, tive uma experiência emocionante: elas tinham preparado a sala com folhas, velas e incensos, estavam

transpirando muito e pareciam estar dançando há muito tempo. Logo, começaram a brincar com a estrutura que havíamos montado para a cena. Em suas atuações, mostraram uma evolução tremenda, em relação à apresentação.



Naquele momento, as vozes delas ocupavam todo o espaço – uma observação da banca que precisava ser trabalhada. Quando elas repetiram a improvisação, olhei a cena de outro ângulo e, com esses dois momentos em mente, pude focar nas qualidades específicas que cada uma explorou e poderia vir a explorar. Fiquei em silêncio durante todo o tempo, até pedirem para que eu falasse. Como exporei nesse texto, no processo de *William Despedaçado*, aprendi muito sobre escuta e dei início a um ciclo, o de exercitar mais a minha escuta e buscar falar apenas o necessário.

Dessa forma, em nossa conversa, as atrizes expuseram as referências implicadas: elas foram de cantos búlgaros até a umbanda, ressaltando o quanto a sua pesquisa havia auxiliado na evolução da cena, sampleando várias referências ritualísticas de mulheres do mundo. Afinal, combinamos que elas seguiriam testando elementos e as formas de jogar com eles em cada “passada” que fizéssemos no ensaio com o grupo todo, até definir a cena para a apresentação.



Por sua vez, a Vida e a Morte eram as responsáveis pelo prólogo, introduzindo ao público as temáticas que seriam abordadas na peça. Afim disso, criamos o texto fazendo uma ponte entre as questões de gênero e as necessidades impostas para se atuar no período elisabetano. A cena continha diversos *samples* da cultura pop, como a imagem da fusão do desenho animado Dragon Ball Z. Posteriormente, iniciava-se o desfile no qual Vida e Morte apresentavam as roupas que cada atuante vestia na passarela de *William Despedaçado*.



Já em agosto, pensando na cena dos Macbeth's e com a ideia de ir mais fundo na fisicalidade, num primeiro momento, decidimos explorar práticas de contato/improvisação. A intenção era utilizar o método para subjetivar o coro de mortos que voltava para “comer” os Macbeth's; porém, logo após essa ideia, Juliano, que interpretava Macbeth, saiu da peça por motivos pessoais, e, conseqüentemente, a personagem também se despediu.



Depois de conversar com Regina, nossa Lady Macbeth, pensamos em mudar a sua interação com os mortos do coro, *remixando* o diálogo que tinha com Lord Macbeth em um monólogo, utilizando o coro como fantoches para suas ações. De tal modo, antes de iniciarmos qualquer composição de cena, propus uma brincadeira de “vivo e morto” e pedi que os atores estilizassem as imagens, conforme os comandos de Regina, que começaria no “vivo!”, “morto!”, mas que, depois, ordenaria ações como bem entendesse. Usando a lógica de seguir ordens, o coro se movimentava conforme a Lady designava. Assim, a cena ganhou outra forma, adquiriu um caráter mais cômico e se tornou mais potente. Após vários improvisos experimentando ordens diversas, fixamos uma estrutura do improvisado para a cena e fomos implantando a sua repetição ao longo do semestre.



Na sequência, temos Cecilia, que decidiu *samplear* Catarina, da peça *A megera domada*, com uma cena que se transformou muito ao longo do processo. No primeiro semestre, havia um momento em que os homens lambiam chantilly dos braços de Catarina enquanto ela *sampleava* um texto extraído de uma canção da MC Maiara; já no segundo semestre, Cecilia decidiu se aprofundar em contar a história da personagem, então, sugeri adicionarmos um microfone à cena, na qual ela relatava a sua história e o coro regia ao que ela falava.

Mais precisamente, o coro inicia ironizando-a, depois, no entanto, muda a sua lógica e se torna ele a história em si, evidenciando os fatos narrados em imagens, que, por fim, se unem à própria Catarina, cantando a canção *Eu não vou ser domada* – composta em tempo real, durante os improvisos de construção da cena. Essa canção tem um gradativo sonoro que vai evoluindo pouco a pouco, fazendo o discurso de Catarina se tornar um funk explosivo. Logo, essa cena, assim como as outras, se formou com base em um *remix* do que havia sido desenvolvido no primeiro semestre – tanto em estrutura, pois que tudo fora criado a partir da base dramática desenvolvida anteriormente, quanto em forma, tendo, muitas vezes, cenas concebidas partindo do improviso em tempo real de minha performance sonora, concomitante com a performance dos atores.



Em seguida, no início de setembro, ao conversar com Diego no ensaio de núcleo, decidimos um objetivo muito arriscado: iríamos encenar *Hamlet* integralmente, mas de forma muito rápida, em dez minutos. Com essa ideia em mente, percebemos que era necessário fazer um trabalho com o grupo, afim de estimular atenção, foco e capacidade de improvisação. Após um *brainstorm*, Diego me ajudou a estruturar o ensaio com uma

sequência de exercícios, visando trabalhar foco, relações imagéticas, criatividade, atenção, composição espacial e confiança de grupo. Posteriormente, estruturamos uma ideia inicial, que seria: narrar os acontecimentos com micro frases e imagens rápidas, tais como *gifs* e memes de internet. Ainda, cada núcleo faria personagens específicos dentro da narrativa de *Hamlet*: as Ofélias representariam a sua família, as Bruxas seriam o fantasma e os atores contratados por Hamlet, Vida seria Gertrudes, Lady seria Rei Claudio, Morte faria Horácio e Romeu e Rosalinda atuariam como Rosencraft, Gildenrsten, guardas e coveiros.

Assim sendo, após uma série de ensaios, a movimentação do espetáculo havia sido marcada, mas ainda não conseguíamos dar vida aos acontecimentos. Nesse período, encontrei minha orientadora e, após uma conversa, resolvi focar nas seguintes ações: lembrar de exercitar a minha escuta dentro do processo de estágio, controlar a minha ansiedade, planejar melhor os ensaios e focar na recepção do trabalho desenvolvido em grupo. Duas semanas antes da estreia, então, optamos que apenas dançaríamos a movimentação criada, não nos preocupando em contar a história oralmente, apenas subjetivamente, também decidindo que o texto “*Ser ou não Ser...*”¹⁸, seria lido por alguém do público.

Porém, no dia da criação da cena em questão, fracassamos ao tentar reproduzir a movimentação, pois faltavam muitas pessoas no ensaio. Assim, optei por descartar a estrutura criada e orientei uma nova organização: pedi que cada um dançasse o texto falado pelo espectador e que Diego fosse o responsável por entregá-lo a este, enquanto ele dançaria também mas em um tempo mais lento que os demais.

No fim da construção, o grupo se sentiu muito satisfeito, mas Diego não gostou do resultado, alegando se sentir desnecessário para o acontecimento da cena, e que ela poderia acontecer mesmo sem ele, além de citar uma série de outras questões pessoais pelas quais ele havia decidido deixar o grupo novamente. Felizmente ou infelizmente, não hesitei. Não concordava com ele, mas não acredito que alguém deva fazer algo, o que quer que seja, que não se sinta à vontade. Dessa forma, modifiquei a cena mais uma vez: desse jeito, ela foi se tornando o *remix* do *remix* do *remix* do *remix* da ideia inicial. *Remixar* também está ligado a lidar com os imprevistos, usando a capacidade de recriar no agora uma nova forma das ideias que ficaram no passado. Portanto, dirigi à Morte a tarefa do monólogo, até porque Leo, o seu intérprete, já sabia o texto (ele havia feito

¹⁸ Trecho da peça *Hamlet* de William Shakespeare.

Hamlet na primeira apresentação). Então, enquanto todos dançavam, Romeu e Rosalinda ocupavam o centro da cena e, no final, desabavam e eram carregados pela Morte, enquanto Luiz (Vida) entrava dizendo um pequeno monólogo que escrevi.

Esse texto foi escrito como forma de expressão das reflexões que tive sobre as temáticas que acabamos trabalhadas ao longo do processo: questões de gênero e feminismo foram assuntos abordados que se desenvolveram em cenas, tecendo uma linha temática ao longo da peça – do prólogo ao fim do espetáculo. Tendo eu o estereótipo mais privilegiado pela sociedade patriarcal em que ainda vivemos (homem heterossexual e branco), escrevi fazendo uma autocrítica e pensando sobre a roupa social que visto, ou seja, sobre o que é “ser homem” e sobre imaginação, falando sobre clichês da masculinidade e os *remixando* com meus sentimentos sobre isso e alguns *samples* da canção *Canto de Ossanha*, de Vinicius de Moraes e Banden Powell.



Nos ensaios extras das Ofélias, por sua vez, experimentamos qualidades diferentes para cada uma das cenas: a cena de Carina foi focada na voz e no texto, explorando as suas capacidades vocais e *sampleando* a ideia de criação do próprio Shakespeare, sugerindo que ela havia parido todos seus personagens; a cena de Bruna ganhou uma nova organização espacial, com a chegada dela pelo meio do público, enquanto o texto continha *samples* da música *Carta de amor* de Maria Bethania, seria dito no microfone; a cena de

Lígia se tornou uma dança com plásticos aquáticos, remetendo ao (des)afogamento de Ofélia e utilizando *samples* da estética proposta pela artista canadense Grimes; por fim, Bianca *sampleou* o estereótipo da “mulher boneca” projetada pela sociedade machista para desconstruí-la através de ações físicas. Um adendo: na metade do semestre, Gabriela Tavares, que misturava *samples* de Ricardo III a sua Ofélia, deixou o grupo para focar em seu Mestrado, mas isso não diminuiu o poder da voz que as Ofélias tinham dentro da encenação de *William Despedaçado*.





É relevante dizer que, nessa sequência de cenas das Ofélias, todas as mulheres da peça participaram, dando ainda mais força aos seus discursos e às suas vozes. Ao fim da cena, Carina vira Anne Hathaway, mulher de William Shakespeare, e reproduz um monólogo criado por ela mesma, ao ensaiar com a sua orientadora:

Meu nome é Anne Hathaway, mulher de William Shakespeare. Minhas gravidezes não foram normais, ele paria a ideia de nossos filhos e eu os paria para o mundo. William era as bruxas de Macbeth, com todos os seus guizos e gritos, ele tecia o futuro dos seus personagens. Mas o que ninguém sabe é que cabia a mim gestar esses seres. Ao chegar em casa depois das peças, William arrancava minhas roupas e me fodia. E nove meses depois, pari Lady Macbeth, que nasceu com as mãozinhas sujas de sangue. Em seguida, veio Hamlet, e sua doçura e inteligência me encantavam, até que enlouqueceu. Por último, nasceu Catarina, o projeto da mulher que eu queria ser. Deixaram à minha porta Rosalinda, e a vi sofrer. Chorei e amei com ela. Um dia, taquei fogo na minha prisão, ganhei a voz que me foi negada. Me tornei Ofélia 35 mil. Um pseudônimo para a mulher que eu queria salvar, a mulher que preferiu se diluir à água, do que viver nessa terra. Eu me pari, eu me cuidei. Eu me peguei no colo e me ensinei a lutar, a dançar. Eu me dei voz.

Durante o processo, além da orientação da professora Patricia Fagundes, todo o apoio da assistência de direção de Silvana Rodrigues foi fundamental na sala de ensaio, para mim e para o grupo. Ter uma mulher dividindo opiniões sobre direção do trabalho era uma atitude política coerente com os temas que estávamos abordando. Assim, além de termos aprendido muito juntos, senti mais confiança nas escolhas cênicas que tínhamos sobre o trabalho.

Por fim, a última cena do espetáculo seria a de Romeu e Rosalinda. Ao longo do semestre, nos encontros de núcleo, desenvolvemos uma cena musical que introduzia ao público o conflito existente entre as duas personagens do mesmo sexo. A necessidade disso partiu de uma ânsia dos próprios atores, então, propus que eles criassem um texto musical com *samples* de músicas pops românticas, pensando em explicar divertidamente sua relação ao espectador. Após definirmos as canções, criei um *mashup* com elas e, a

partir da música, estruturamos uma movimentação para ser levada ao ensaio com o grupo todo.



Nas improvisações, pedi que o grupo reagisse igual a uma torcida organizada de futebol torcendo para Romeu e que as Bruxas encenassem estar filmando e produzindo um videoclipe ficcional. Conforme os improvisos, estruturamos uma cena que misturava referências de clipes com musicais da Broadway, mas *remixada* de uma maneira bem “pobre”, ou seja, com os recursos que tínhamos disponíveis em cena: uma escada, as atuantes, o som e a luz. Tudo resultou em uma cena incrível, com direito a um “carregamento” dos dois amantes, ao final. Sobre isso, ensaiamos o salto que precedia o carregamento após o aquecimento inicial de cada encontro que tivemos até o final do processo, afim de que não houvesse receio na execução durante a apresentação do espetáculo. A peça estreou nos dias 8, 9 e 10 de dezembro de 2015, no Campus Central da UFRGS e posteriormente também foi apresentada 10 vezes em Abril de 2016 na mostra de teatro da UFRGS, o TPE, e em algumas escolas de Porto Alegre.



III. Reflexões de um diretor “pobre”

Neste capítulo, exibirei pequeno manifesto pós-montagem, intitulado *Reflexões de um diretor “pobre”*, discorrendo sobre os elementos básicos que estão à disposição numa criação teatral tendo como foco estar produzindo teatro sem recursos financeiro: atuentes, espaço, repertório/estudo, audiovisual, produção, tesão e errância/escuta. Cada item será descrito em pequenos textos-manifestos sobre minhas experiências com cada um deles. Para criar esses manifestos, parti do seguinte raciocínio: onde existem *atuentes* e *espaço*, há o básico para se praticar teatro; as pessoas usam o seu *repertório*, que parte de um determinado *estudo*, para criar uma peça; o encenador, como compositor da cena, precisa ter noções de *audiovisual* e de *produção*; antes de chegar aos espectadores, é quase impossível fazer teatro sem haver *tesão* e *errância/escuta*.

Deste modo, busquei conectá-los, mas também, refletir sobre cada um, pensando neles em um teatro de poucos recursos financeiros, buscando torná-lo autossustentável. É imprescindível dizer que falo do ponto de vista de um jovem diretor que sempre fez teatro com poucos recursos financeiros, e que sempre viu a maior parte das pessoas ao seu redor fazê-lo da mesma forma.

III. a) Atuentes

Parto do princípio que sem atores e atrizes não existe teatro – deve haver quem possa dizer ou provar o contrário, mas acredito que não se possa fazer teatro sem eles. Em trabalhos mais experimentais, quem atua é o próprio público, recebendo algum tipo de proposta participativa a partir do jogo cênico que desenvolve a dramaturgia, como na peça *Domínio Público*, do espanhol Roger Bernat, de cuja apresentação pude participar,

no 5º Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre. Através da utilização de fones de ouvido, recebíamos a indicação de como agir e interagir e íamos construindo simultaneamente a dramaturgia da peça, enquanto espectadores e atores da mesma.

Quando se trabalha numa criação que possui pouco ou nenhum recurso financeiro, o processo depende ainda mais da colaboração entre os membros da equipe. Todos os agentes que compõem um trabalho (diretor, atores, cenógrafo, iluminador, etc.) são extremamente responsáveis pela criação do espetáculo. Portanto, todas as pessoas que participam do trabalho precisam depositar tesão na criação, sentindo-se criadoras, para que aja fluxo processual. Um processo necessita, então, de uma grande escuta entre todos os agentes criativos implicados.

Dirigir exige sensibilidade afetiva, principalmente em relação ao elenco. A escuta está todas as partes do processo (ao guiar ensaios, fazer escolhas cênicas, construir a dramaturgia, etc.), escutando e conduzindo a criação em cima de ideias que sejam urgentes no geral e buscando procedimentos de ensaio que sejam prazerosos para todos os envolvidos na montagem, incluindo si mesmo, como os amigos fazem. Essa não é uma característica que diz respeito apenas ao diretor “pobre”, pois mesmo em um trabalho com recurso, em que o diretor contrata o elenco, a empatia é uma característica positiva e que será vista como um diferencial em seu trabalho.

Uma pessoa diretora precisa articular seus estudos, seu repertório e seu desapego, aprendendo com os erros e jogando a sua errância. Então, o diretor “pobre” é como o ato total¹⁹ do ator do “teatro pobre” de Grotowsky: quando ele está dirigindo, está rasgando a máscara diária, está se despindo, está aberto e está jogando. Nisso, é como se o diretor fosse um outro ator, apenas com outra função no trabalho, mas de igual importância; por isso, um teatro no qual os atuantes tentam reproduzir uma técnica que não dominam também pode ser responsabilidade do diretor – como observador e autor do processo, é ele quem organiza o estilo de atuação, buscando coesão na possibilidade técnica de execução do grupo e na lógica com os outros elementos que compõem a encenação.

¹⁹ Não se tratando apenas da mobilização de todos os recursos, de que falei, é algo muito mais difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho: é o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu; é um ato de revelação, sério e solene. Nele, o ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero, porque isso é como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estão unidos. (Grotowsky, 1987, p. 180)

III. b) Espaço

Talvez, o maior desafio do fazer teatral seja encontrar um espaço para praticá-lo, uma vez que existe uma carência de espaços e uma luta histórica de resistência, quando se fala em arte no Brasil. Dentro desse contexto, o Departamento de Arte Dramática é como uma grande “mãe”, por onde a maioria das pessoas que fazem teatro na cidade de Porto Alegre já passaram, em algum momento de suas trajetórias. O DAD não é um lugar luxuoso ou rico (muito pelo contrário), mas para quem busca estudo e prática, ele é, com certeza, o lugar mais bem equipado de toda cidade para se fazer e pesquisar teatro, sendo um ambiente onde encontra-se e aprende-se a utilizar o básico necessário do aparato teatral. Por isso estou focando principalmente na ausência de recursos financeiros, pois a faculdade me proporcionou os recursos básicos.

Ao mesmo tempo, na porta que se abre agora ao fim do curso de Teatro na universidade, um dos grandes fantasmas que me assombra é exatamente onde desenvolver as atividades profissionais, visto que de alguma forma espaço físico para se ensaiar teatro e fazer teatro quase sempre envolve recursos financeiros. Assim, fora dos edifícios teatrais clássicos, existem outras duas opções para isso: espaços alternativos (casas, apartamentos, garagens, quintais, etc...) ou espaços na rua (avenidas, praças, parques, etc.).

Considerando os ditirambos gregos, os rituais tribais e a Commedia Dell Arte do Século XV, podemos imaginar que a rua é onde o teatro nasceu. Ao passear no domingo pelo parque, por exemplo, ou durante a semana nas ruas do centro, algo cênico sempre está acontecendo, sejam apresentações musicais, estátuas vivas, teatro de rua, entre outras. Em 2017, mesmo com algumas leis sendo criadas pelos órgãos públicos para tentar controlar e cobrar impostos dos artistas que utilizarem a rua, os arteiros sempre encontram formas de seguir fazendo a sua arte. A criatividade é o que faz imaginar locais e utilizações possíveis de espaço; portanto, criatividade é a expressão chave para se fazer teatro sem recursos. Dessa forma, podemos usar os espaços da cidade que trazem em si uma dramaturgia própria e que ajudam a criar – uma escadaria, um monumento, um local histórico, etc. Também, se estamos produzindo algo para a rua e qualquer outro espaço, podemos utilizar uma praça ou um parque para ensaiar, por exemplo.

Pensando em fazer teatro sem recurso, rua é a solução para essa problemática de espaço, mas, mesmo assim, ao apresentar o espetáculo principalmente, terá de lidar com questões de produção, como o transporte dos materiais que utiliza no espetáculo e as

possíveis regras impostas pela prefeitura municipal da cidade onde está praticando arte. Por isso, ao ensaiar e criar um espetáculo sem recursos, é necessário ter consciência dos desafios relacionados ao espaço físico.

III. c) Repertório/Estudo

O repertório se origina em todas as nossas relações com o mundo e se desenvolve na efervescência das ideias geradas pelas nossas interações, passando diretamente pela esfera do nosso processo artístico. Cada nova experiência é como uma tatuagem em pele sensível. Da mesma maneira, de forma inversa, todas as escolhas cênicas que temos estão ligadas ao nosso repertório, que acaba sendo aquilo que o diretor “pobre” mais utiliza numa montagem teatral e que está inteiramente ligado à forma como ele vai *remixar* as referências por onde se enraizou a sua identidade. Por sua vez, o desenrolar do processo que gera o repertório é o estudo. É como se ambos dividissem a mesma esfera, tal irmãos gêmeos em uma placenta, que se torna o berço onde nascem as ideias: o estudo se desdobra em repertório quando focamos e pesquisamos possibilidades de concretizar essas ideias.

Em suas atividades, exercícios e montagens teatrais, o diretor utiliza o *estudo* para passar por desafios, solucionar problemas, preparar e conduzir ensaios e propor escolhas cênicas. Fazer teatro sem recursos financeiros no século XXI, onde a informação circula cada vez mais rápido, cria uma necessidade de nos mantermos em diálogo com o nosso tempo, estudando suas características. De tal modo, pode parecer cruel, mas uma das coisas mais fáceis num processo é a perda do foco, que é como se necessitássemos de uma retomada do estudo sobre o que está sendo trabalhado.

As experiências de vida auxiliam na criação do repertório e trazem consigo as particularidades de cada um. Além de todas as atividades ligadas ao teatro em si, todo tipo de informação que você consome, gera ou troca também faz parte do seu repertório imaginário. Sendo assim, na sala de ensaio, o diretor não pode forçar a barra, mas deve agir e propor quando alguma ideia vem à sua cabeça, utilizando como trampolim a sua criatividade, visto que, quando fazemos teatro com pouco recursos financeiros, se não utilizarmos os que estão disponíveis, não teremos nada. Em outras palavras: se você sabe sobre histórias em quadrinhos, sobre computação ou sobre música, aproveite isso. Com ou sem recursos, se permita usar o que conhece (mas sempre tome cuidado para não se sabotar).

Precisamos lembrar que estamos vivos e que a vida é feita de movimento – é isso que atualiza e amplia o *repertório* de um diretor “pobre”. Portanto, quanto mais aproveitarmos esse movimento, mais aproveitaremos também o conhecimento que se obtém ao praticar teatro, seja estudando, assistindo peças, lendo, interagindo com o mundo ou focando nas informações que lhe despertem tesão a ponto de se tornarem temas de trabalho.

III. d) Audiovisual

Na apresentação da peça *William Despedaçado*, mesmo acontecendo na rua, som e luz foram utilizados como elementos fundamentais na ambientação. Para tanto, a energia era provida de um ponto de luz cedido, mas, em outra ocasião, isso poderia ser substituído por um gerador ou outro ponto de luz *hackeado*.

No entanto, não é apenas com energia elétrica que temos som e luz, pois todo o movimento da cena gera som e imagem; então, trabalhar com poucos recursos financeiros, não significa não utilizar som e imagem, mas sim dar valor a esses recursos na criação da obra teatral. O teatro, assim como a vida, é feito de movimento e, dessa forma, também é feito de som e imagem, coisas que dão movimento à nossa vida. O audiovisual, ou seja, a mistura do som com a imagem, está presente em qualquer manifestação teatral, pois ambos são as “cores” que pintam o tempo/espço da cena e são o que percebemos como texturas na obra teatral.

Nesse sentido, quanto mais ouvimos música e vemos filmes mais aprendemos sobre a utilização dos recursos audiovisuais. Portanto, ainda que não se esteja diretamente tendo a perspectiva da ação de estarmos estudando algo – até mesmo sem nunca ter lido sobre teoria musical ou teoria da imagem –, ao nos relacionarmos com uma obra de arte, estamos aprendendo sobre contraste e conjunto, vazio e silêncio, cheiro e ruído, possibilidades de criação de sentidos e sobre elementos que compõem uma obra.

Pensando em suas qualidades, o som está ligado ao ritmo e aos timbres, à melodia e à harmonia, ao tempo e ao compasso, ao passo que a imagem está ligada às formas, às cores, à tipografia, às luzes e aos contrastes utilizados em cena. Os atores, por si só, trazem todas essas qualidades e, como são um elemento constituinte do teatro, também são os principais responsáveis pela criação dessas matérias-primas, com seus corpos e sua presença. As palavras-chave para os ensaios são tempo e compasso: a cada novo encontro, o movimento da cena vai ganhando precisão através da repetição das ações. Nesse caminho, o diretor compõe escutando o ator por meio de ritmos, timbres, formas e cores

de sua presença, além de auxiliá-lo na criação fora da cena, ajudando-o a lapidar e a pintar o tempo/espaço desejado para a cena. Assim, vai-se desenhando a harmonia e a melodia do espetáculo, juntamente com a escolha das tipografias, da linguagem, das luzes e dos contrastes utilizados na estética e no estilo de cena.

III. e) Produção

A produção traz consigo três dores: dor nas costas, se utilizarmos artefatos cênicos – pois tudo o que é considerado cenário irá precisar de transporte; dor de cabeça, visto que, para não se gastar nada e utilizar poucos elementos como cenário e na criação de níveis, teremos que compensar na criatividade e nos contatos; e dor no bolso, porque mesmo em uma produção sem recursos financeiros, qualquer cenário, figurino, maquiagem, se não for arranjando de alguma outra forma, custará dinheiro.

Desde modo, na produção de uma peça com poucos recursos financeiros, atuamos entre essas dores e o que desejamos. Melhor dizendo: não podemos pirar com a dor de cabeça e nem nos darmos ao luxo de ter mais coisas em cena do que suportamos transportar ou adquirir; nem deixar que algo falte na cena por não termos tido dinheiro. Essas questões variam muito com a dramaturgia desenvolvida, mas é na criação da cena que as problemáticas relacionadas à produção vão sendo geradas. É interessante tentar não gastar dinheiro ao máximo e conseguir tudo o que for necessário para a montagem no seu próprio acervo pessoal, com amigos com outras pessoas envolvidas no trabalho. Uma solução é buscar fazer parcerias com pessoas que tenham interesse em auxiliar nessa questão e tenham tesão de participar do trabalho e de solucionar questões cênicas. A ideia de fazer um teatro autônomo não significa solucionar tudo sozinho, porquanto a colaboração é fundamental no processo de produção, fazendo uma criação acontecer.

III. f) Tesão

Um dos maiores desafios do diretor é encontrar formas de mobilizar o tesão do grupo, pois nem sempre essa energia estará ativa. Num teatro perfeito e idealizado, todos viriam contentes e disponíveis para o ensaio; porém, pessoas não são entes ideais, são seres pulsantes vivendo o agora, então, é preciso buscar formas de lidar com os ânimos individuais para que se possa equilibrar o coletivo e manter o processo fluindo. Como se vê, procedimentos de ensaio são territórios de atritos e conflitos, visto que o teatro é algo vivo e em movimento, assim como as pessoas que o fazem. Portanto, será necessária a manutenção constante do tesão do grupo.

No livro *Sem tesão não há solução*, de Roberto Freire, propõe-se acrescentarmos ao tempo e ao espaço mais uma dimensão fundamental à vida no universo, o tesão.

Fritz Pearls, que era alemão e escrevia também em inglês, deu a essa dimensão o nome de *awareness*. Palavra de tradução difícil para o português e, à falta de outra melhor, escolheu-se *conscientização*. Mas, para compreender o que Fritz queria designar por *awareness*, é preciso utilizar vários outros conceitos, além do estado de aptidão mental responsável: o estar físico e emocionalmente em prontidão, alertas atentos, disponíveis, sintonizados, sensibilizados, sensorializados, sensualizados, a todos os estímulos internos e externos da vida cotidiana. Coisas que quase significam tesão no português falado no Brasil. Mas apenas quase, porque tesão é mais que isso. [...] Além disso, nos permite estar prontos para agir e reagir satisfatoriamente aos estímulos naturais e sociais, nos possibilitando também perceber e expressar de modo espontâneo os sentimentos e as emoções. E finalmente, ela nos faz criar, amar, jogar, brincar, lutar pelo simples e encantado prazer de estar vivo. *Awareness*, pois, nessa conceituação, ampla de vida pulsando no tempo e no espaço, na duração e no ritmo de cada ser, representaria o que produz no homem o seu desejo-prazer essencial: a liberdade. Assim, por liberdade entenderíamos o tesão do tesão pelo tesão. (Freire, 1987, p. 17-18)

Roberto não se refere a tesão tal como consta em sua descrição no dicionário Aurélio, mas sim enquanto descrição da dimensão onde é gerado o interesse nas coisas, no fazer e, principalmente, no estar fazendo. Logo, tesão é a ação no tempo e no espaço, é o ato de fazer. Assim, é no teatro que a necessidade de ser feito desconstrói as impossibilidades que aparecem no caminho, uma vez que o tesão guia as soluções criativas que levam a atividade teatral onde ela deseja ir.

Exemplificando, o presente manuscrito é fruto do tesão em se estar fazendo teatro, pois é assim que se transforma os sonhos em matéria: fazendo. Durante muito tempo, me delonguei ao escrever este trabalho, fosse por estar confuso, desfocado e, às vezes, até depressivo. Porém, a escrita só começou a acontecer de fato quando eu tive o tesão em fazê-la e quando me sobreveio a vontade de desfrutar do tesão ao criar. Assim, no teatro sem recurso, se não houver tesão, as coisas não acontecem.

III. g) Errância/Escuta

Esses são dois itens que trazem em si uma dualidade: serem simples e complexos ao mesmo tempo. A errância está ligada à qualidade que a pessoa que dirige tem para lidar com o acaso e à sua capacidade de seguir em frente, encontrando soluções e aproveitando o que acontece como estímulo criativo dentro do processo. Por conseguinte, penso na errância de maneira semelhante à forma como Anne Bogart descreve o ato criativo:

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar um enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo - um colaborador-chave. Se seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele. (Bogart, 2011, p. 115)

Paralelamente à errância, temos a escuta, uma ação essencial para se permitir ser influenciado pelas ideias das pessoas com quem se trabalha. Às vezes, estamos tão imersos numa criação, que ficamos surdos. Por isso, é necessário desapegar de ideias pré-concebidas, especialmente quando se está tendo o retorno do grupo sobre o trabalho, recebendo todas as informações, de modo a pensar na evolução dos ensaios e no desenvolvimento da encenação.

Considerações Finais

Durante a criação da peça *William Despedaçado*, ao estudar e falar sobre Shakespeare, identifiquei semelhanças entre a Londres elisabetana, onde o bardo inglês desenvolveu o seu trabalho, e Porto Alegre, cidade na qual produzi a peça *William Despedaçado*, traduzindo a essência que absorvemos de suas obras clássicas em situações e experiências que dialogaram com o nosso tempo, a nossa cidade e a nossa cultura.

Além disso, pude refletir a prática do *remix* e perceber como seu funcionamento pode se relacionar com a forma que aprendemos e fazemos teatro. O teatro, tem como informações diferentes mídias: os atores, o som, a imagem, a luz, o cenário, o ritmo, a indumentária, o tempo, o espaço, etc. Ao longo do processo de criação eles se mantêm em constante organização e reorganização. A pessoa encenadora, além de autora e espectadora do processo criativo, como indivíduo diretor do espetáculo teatral, é responsável por compor com essas mídias, ação que pode ser assemelhada com a técnica de *sampling* e ao processo de *remixagem* de um produtor musical. Além disso, pude evidenciar que essa prática não é uma novidade, mas sim uma ferramenta popular, já que se assemelha muito à colagem e está presente dentro de vários processos de aprendizagem e de exercícios teatrais.

Para isso, muito traduzi conceitos e ideias de uma plataforma artística para a outra, por vezes de forma consciente, mas outras, saltando no acaso de minhas intuições, me permitindo estar submerso por ambas as áreas. Assim, pude compreender com essa experiência que, apesar de não tratarem das mesmas linguagens especificamente, as

práticas artísticas de um diretor de teatro e as técnicas de *sampling*, presentes nos processos de *mashup e remix* conversam.

Ao escrever as *Reflexões de um diretor “pobre”*, busquei escrever e falar para “pessoas como eu”: estudantes de direção, artistas iniciando suas pesquisas e pessoas com muita ânsia de criar e desenvolver seus trabalhos, mesmo não tendo dinheiro para isso. Dessa forma, quis reverter as dificuldades impostas pela falta de recursos financeiro, focando no material real que temos para pôr em prática uma peça teatral. Outro fator que influenciou a existência do terceiro capítulo dessa monografia, é uma característica que está presente nas expressões artísticas desenvolvidas em todo Brasil: a falta de estímulo ao desenvolvimento da arte, não estando nem perto de ser uma prioridade para o estado e tornando a arte produzida aqui um desafio a ser feito com poucos recursos de produção financeira. Essas características não são recentes, mas devido aos últimos acontecimentos na política nacional, após o golpe que resultou no impeachment da presidenta Dilma Rouseff, uma perspectiva de futuro onde esse fato se transforme tornou-se ainda mais distante da realidade.

Por fim, acredito que ainda tenho muito a pesquisar, errar e desenvolver, e que essa jornada de teatro e *remix* não acaba aqui. Espero ter a possibilidade de seguir fazendo teatro e, como diria o mestre Manoel de Barros, seguir transvendo o mundo.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Pena, 1999.
- BENNETT, Susan. **Performing nostalgia: Shifting Shakespeare and the contemporary past**. New York: Routledge, 1996.
- BOGART, Anne. **A director prepares: Seven Essays on Art and Theatre**. London and New York: Routledge, 2001.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética globalizante**. São Paulo: Martins Pena, 2009.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. São Paulo: Editora Vozes, 1970.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ELSOM, John. **Is Shakespeare still our contemporary?** New York: Routledge: 1989.
- FAGUNDES, Patricia. **A poética da festividade na cena contemporânea: O legado de Shakespeare**. Espanha: 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **History of european drama and theatre**. London and New York: Routledge, 2002.
- FIEDLER-FERRARA, Nelson. **Ensaio sobre a complexidade** (org.) Gustavo de Castro. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002.
- GONÇALVES, Meire. L. S. **A mulher Ofélia: um contraste entre o natural e o social**. Goiânia: UFSJ, 2011.
- GOLDBERG, Rosele. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

REWALD, Rubens. **Caos: dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIP: a remix manifesto. Direção: Brett Gaylor. Produção: Daniel Cross, Mila Aung Thwin, Rávida Din, Sally Bochner. Canadá. National Film Board of Canada e Eye Steel Filmes, 2009. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LRw8abLSXJ8>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

RUELLE, David. **Acaso e caos**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

ROSAKIS, Laurie. **Tudo sobre Shakespeare**. São Paulo: Manole, 2002.

SHAKESPEARE, William. **A megera domada**. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.

SHAKESPEARE, William. **Como Gostais**. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad: Elvio Funck. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Noite de Reis**. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.

SHAKESPEARE, William. **Romeu & Julieta**. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1982.

TUDO É UM REMIX. Direção e Produção: Kirby Ferguson, Estados Unidos. Independent. 2012. Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=LRw8abLSXJ8>. Acesso em: 02 jan. 2018.

Anexos

Ficha Técnica

SINOPSE: William Despedaçado é uma celebração, uma festa na rua vestida de Shakespeare. O espetáculo é um show que explora temáticas como o poder, a realidade e as aparências. Brinca com a cultura globalizada e usa a diversidade como princípio, através de mashups com a literatura Shakespeariana, para refletir sobre vida, arte e política, evidenciando suas conexões. “A vida não passa de um conto cheio de som e fúria, contado por um idiota, ausente de sentido, significando nada.”

Despedaçados: Alessandra Bier, Ana Girardello, Bianca Zampieri, Bruna Casali, Carina Corá, Cecília Peruch, Julia Santos, Leonardo Jorgelewics, Ligia Meyer, Luiz Manoel Oliveira Alves, Pedro Schilling, Regina Ferrari e Thainan Rocha.

Direção, DJ & Trilha Sonora Original: Kevin Brezolin

Assistência de Direção: Silvana Rodrigues.

Iluminação: Phillipe Coutinho

Dramaturgia e Figurino: O grupo.

Concepção de Adereços Cênicos: Augusto Angéli

Arte Gráfica: Bruna Casali

Fotos: Jéssica Lusia, Thais Andrade e Pedro Lunarís

Estágio de Montagem II de Kevin Brezolin / Orientação de Direção: Patricia Fagundes

Estágio de Atuação II de Carina Corá / Orientação de Atuação: Márcia Donadell e

Celina Alcântara

Roteiro

#1 despedaçados

Enquanto o DJ está remixando uma música, o grupo entra dançando junto ao público. Ao decorrer da música o grupo vai se relacionando com o público e abrindo o espaço cênico com sua movimentação. No fim da música o grupo pausa completamente sua movimentação. Um a um, os atores falam uma frase e se saem em destaque do grande grupo, formando aos poucos uma linha diagonal.

Bruna – Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia

Bianca – Somos feitos da matéria dos sonhos

Cecilia - Você aprende que realmente é forte e que pode ir muito mais longe, mesmo após ter pensado não ser capaz.

Thainan - Há mais perigo em nossos olhos do que na ponta de um punhal

Ana – E os sorrisos escondem mais de mil punhais

Julia – Meu reino por um cavalo!

Ligia – Muitas vezes os vermes estragam as flores primaveris antes de se abrirem

Regina - De todas as paixões baixas, o medo é a mais amaldiçoada.

Luiz - Não há arauto mais perfeito da alegria do que o silêncio. Eu me sentiria muito pouco feliz se me fosse possível dizer a que ponto o sou.

Leo – Maldita sina que me fez querer concertar o tempo.

Pedro - Devagar! Quem mais corre, mais tropeça!

Carina – Enquanto a máquina desse corpo me pertencer

Ale – O que está feito este feito.

#2 viver ou não viver.

○ *William Despedaçado Overture*

cantar em diagonal / andar pelo espaço como “robô” até chegar numa meia lua para fora / cantar / dançar ao toque do tambor até o círculo / cantar abraçados em círculo / andar para direita até começar a correr / Ale para, Julia para, Ana para (saem no fim da primeira volta) / As pessoas completam os lugares vazios de forma anti-horária chegando aos seus lugares

▪

Ale - Há muito tempo o mundo roda,

Kevin - Seu rodopio altera a moda,

Ana - O começo já está morto, enterrado e dançado.

Carina - William já está despedaçado.

Julia - Seus pedaços costurados a pele

Luiz - Se nos ouvir com paciência, percebera a vida e a morte

Cecilia - Quem vem lá?

Thainan - Não é o bobo de Rosalinda?

Luiz e Leo - Não sou de fato bobo, apenas um corruptor de palavras.

Ligia - Quem me dera ser um bobo. As pessoas que eu mais ofender com a minha loucura, ainda dela riram

Bianca - Se for triste ou alegre, tanto faz, eu também me acho louca.

Regina - Está tão louca quanto o mar e o vento quando lutam.

Bruna - Não estou louca de verdade

Cecilia - Uso da loucura como disfarce, para criticar falsas condutas

Julia - Achados felizes da loucura, a razão saudável nem sempre é tão brilhante!

Ale - Serão todos loucos?

Luiz e Leo: Tudo que é, não é. Não conheço o parecer.

Ana - E que tal se brincássemos de amar?

Pedro - Vou me vestir como homem e fazer cara de machão como muitos covardes fazem por aí.

Kevin - Que é o homem, se sua máxima ocupação não passa de comer, dormir e...

Pedro - Se eu fosse mulher, beijaria a todos que usam barba.

Thainan - As bobagens que o amor faz!

Regina - Ouso fazer tudo o que faz um homem, quem fizer mais é que deixou de sê-lo.

Pedro - Quem fizer mais virou mulher?

Cecilia - Silêncio!

Bruna - Por que? O mundo não está ficando honesto?

Todos - É o fim do mundo.

Kevin - Visto a jaqueta da liberdade de dizer o que penso, e vou desinfetar esse mundo infectado.

Thainan - Na falta coragem, sejamos jovens demais.

Bianca - Entre sangue e lágrimas, um pedaço de paz.

Ale - A morte e a natureza neles lutam.

Ana - Não importa, a vida de um homem é o tempo de se contar até um.

Julia - E seus sonhos não passam de sombras.

Pedro - Vamos dançar.

Carina - E o resto é silêncio.

#3 ritual bruxas

○ *Great Witch in the Sky*

coro vai para o nível baixo lentamente / bruxas em foco / explosão / coro vai para plateia se movimentando na batida da musica / coro formam uma arena / pausa / bruxas começam o ritual

▪

Ale - As luzes piscaram três vezes!

Julia - O som parou

Ana - É chagada a hora

Ale - Tambores! [*um grupo de atores sai*]

Julia - Tambores! [*outro grupo de atores sai*]

Ana - Tambores! [*os últimos atores saem deixando apenas as bruxas em cena*]

Ale - Quando a gente vai se encontrar? Para ralar a xota no chão, ao som dos sintetizadores, à luz de LED, no meio da pista?

Julia - Quando o tumulto estiver formado, metade maluco, metade dobrado.

Ana - Uma névoa retumbante irá pairar no ar, até depois que luz do sol em toda terra tocar

Ale - Mas onde? Nós três? My place? Your place? Minha baia? Tua baia? Ao som dos trovões, à luz dos relâmpagos, em meio à chuvarada?

Julia - Aqui. Aqui mesmo. Na cidade. Na frente de todos. Onde se confundem as necessidades com as sujeiras mundanas. Onde o destino se reorganiza a todo segundo.

Ana - O belo é podre, e o podre, belo sabe ser.

Todas – AHHASHASHSAHHSASHASHSAH!!!

(Os atores voltam)

Ale - Que comece o ritual!

Julia - Que comece o carnaval!

Ana - Que venha a vida entrelaçada à morte numa selfie da eternidade!

Todas - Que comece a festa!

#4 prólogo

Luiz - Existem várias definições para a origem da expressão DRAG QUEEN... Uns dizem que num significado amplo seria o homem que se veste de mulher

Leo - Outros chamam apenas de rainha dragão...

Luiz - E ainda existe a teoria de que esse termo foi criado nos tempos de um dos autores mais famosos do mundo:

Todos - William Shakespeare.

Luiz – Já que nessa época do nosso amigo Shakespeare os atores se caracterizavam de mulher para representa-las.

Leo e Luiz - Pois elas eram impedidas de fazê-lo.

Luiz - Então para diferenciar um papel feminino de um papel masculino criou-se a sigla DRAG.

Leo e Luiz – Dress as a girl.

Leo - Vestir-se como uma menina. mas não se enganem...

Luiz - pois eu não sou só uma DRAG.

Leo – Sou uma mistura. Sou todas as coisas, menos qualquer uma.

Leo e Luiz – Eu sou um ator.

Leo – Na realidade acho que todos nós somos atores.

Luiz – Homes e mulheres não passam de meros atores.

Leo – Por que o mundo é um palco.

Luiz - Eles têm suas entradas e saídas. Criam personagens. Uma pessoa durante a sua vida atua em vários papéis.

Leo – Criança.

Luiz – Estudante.

Leo – Amante.

Luiz – Soldado.

Leo - Pai.

Luiz – Mãe.

Leo e Luiz - E por fim...

Luiz - A última cena de todas.

Leo - Que termina com essa estranha e movimentada história.

Leo e Luiz - Sem dentes, sem olhos, sem nada. Sem mais introduções. Sejam todos bem vindos a WILLIAM DESPEDAÇADO!

#5 desfile

○ *shuffle desfile motive*

Luís e Leo estão no microfone narrando o desfile de cada ator que vem do público quando é chamado. Após desfilar cada um vai para perto do DJ formar uma fila.

Ofélia B.: Carrega consigo a essência da serpente e por isso já não cabe mais em suas inseguranças. Sua alma conturbada antes silenciava e agora grita, berra! Renascida das águas e mais misteriosa do que nunca, ela traz em seu peito estampas de paixão e coragem.

Rafael, Rosalinda, Pedro, Julieta...: Muito mulher para considerado homem pela nossa sociedade. Não se encaixa no perfil mulher da sociedade. Essa persona vive numa linha tênue entre o feminino e masculino. Muita mulher para ser homem, muito homem para ser mulher.

Ofélia #4: Ela está cansada e veste angústia sobre forma de bolinha na garganta pelo fato de não conseguir se expressar. Seu vestido custou caro, caríssimo, e agora ela é aceita por todos. Ofélia nº 35 mil – veste a molécula de H₂O em resposta irônica à grife Hamlet. Ela representa o desejo e o sangue da mulher Shakesperiana. Um sonho em frase: FODA-SE!

RomeuS2S2: aposta no amor como tendência para próxima estação. Este look tem recebido críticas da família tradicional, mas Romeu não liga pra família tradicional! O modelo está na pista, solteiro, e procurando nova desilusão.

Ofélia D.R.: está esperando o seu noivinho chegar, ela já passou batom e já passou por titia. Seu vestido de noiva foi inspirado em todos os comentários falsos que recebeu de suas madrinhas. Vamos desejar uma boa hora!

C4T4R1N4: Veste o grito pela independência e pela libertação. Está sempre pronta para entrar em uma discussão e defender seus ideais. É contra o casamento tradicional e o amor romântico. Seu sonho é ter uma relação estável, porém livre, com 2 ou mais pessoas ao mesmo tempo.

Videntes, espíritas, cartomantes. Ciganas, feiticeira, ou apenas as mulheres que voltaram das fogueiras, para atear fogo no mal as queimou. Agora patronas do destino da humanidade. As bruxas do século XXI se vestem com o passado, o presente e o futuro.

E agora: Lady Macbeth...

#6 Lady Macbeth:

Todos estão no chão. Lady brinca com o coro de vivo ou morto. Depois utiliza dos mortos do coro para representar Macbeth.

Vivo, morto.

Todo mundo morrendo com tremidinha

Todo mundo vivo me exaltando sua rainha, Lady Macbeth

Todo mundo vivo me colocando no topo de sua existência

Todo mundo morto

Todo mundo vivo trabalhando pra mim

Todo mundo vivo deprimido

Todo mundo morto envenenado

Todo mundo vivo celebrando a estupidez humana

Todo mundo morto.

(Puxa Thainan)

Que nos meus peitos vocês bebam ácido ao invés de leite.

Regina <> Thainan <> Regina - Vem manto negro, pra quem nem mesmo nossos punhais possam ver as feridas que causam e nem mesmo o céu escuro possa vislumbrar nossos crimes antes de você dizer. Para!

Regina - Temo que tua natureza cheia de bondade humana...

Todos - Bondade humana? Sussurrado.

Regina – todo mundo morto. Vem cá! (Pedro vai até regina) Que a minha língua chicoteie os obstáculos que te separam do poder.

Regina - Ouso fazer tudo que faz um homem quem fizer mais deixou de sê-lo. Quem fizer mais tornou-se mulher

(VOZ OFF) Tenho pavor de pensar no que fiz.

Bichona.

(VOZ OFF) Tenho pavor de pensar no que fiz.

Fraquejou no último momento e saiu sem retirar os vestígios de sua culpa.

(VOZ OFF) Tenho pavor de pensar no que fiz.

Por que temer? Se nós somos o poder?

(VOZ OFF) Tenho pavor de pensar no que fiz.

Os mortos e os que dormem, são como pinturas ou baratas. O problema está no olho da criança que tem medo do diabo desenhado.

Todos - Lady.... Lady.... Nem mesmo um oceano é capaz de limpar o sangue de nossas mãos.

Regina - Sai mancha maldita... Essa mancha não sai! (todos pausam)

O amanhã, o amanhã e o amanhã, se arrasta em pequenos passos, até a última sílaba do registro do tempo e todos os nossos objetos nada mais fazem do que iluminar o caminho dos tolos pra morte empoeirada.

A vida é nada mais é do que um caminho de sombras. É um mal ator. Que se agita. Que se desgasta no palco e depois ninguém mais ouve falar nele.

A vida não passa de um conto Cheio de som e fúria, contado por um idiota, ausente de sentido, significando, nada.

Morta.

#7WD Flashmob

○ *UptownBrazilianFunk*

O coro dança no espaço cênico a coreografia da música “Uptownfunk” numa versão remixada, disponibilizando o vídeo anteriormente na internet para realização de um flashmob, onde o público é convidado a participar.

#8 Catarina

Os atores terminam a cena a dança no meio do público.

Coro (cada um falando para uma pessoa do público) – Sabe a megera? Aquela chata? Ela falou que tava chegando ae! Ela é insuportável! Se vai ver só.

Cecília – HEY!

Coro – IH!! Chegou a megera...

Cecília -Éramos 2 irmãs Catarina, moi, a mais velha, e Bianca, a jovem e bela Bianca.

Todos os homens queriam casar com ela, enquanto eu, eu era a megera!

Coro - megera! Demônio! Desbocada! (etc)

Cecília- calem a boca! (Silêncio do coro) falavam isso só porque sou um pouquinho desbocada e falo o que penso. (Coro faz comentários com o público)

Até que papai disse: Bianca só vai casar quando Catarina se casar!

(Coro entra em desespero)

Cecília - então eles bolariam um plano, achar um maluco disposto a casar comigo. Até que encontraram um tal de Petruquio. (Coro brinca com a figura de Petruquio) Ele chegou botando a banca, falando com papai, combinando o casamento. Veio falar comigo, meu chamou de meu bem - chamei ele de idiota. Falou que as mulheres deveriam carregar os homens - chamei ele de animal! Disse algo sobre ficar em cima de mim - ah, gracinha!

Meu nome é Catarina, eu não vou ser domando, não me chame de megera quero ser respeitada! (O coro vai para as extremidades da cena)

Mas nesse mundo Shakespeariano nem sempre uma mulher tem escolha, né?

Eu fui obrigada a casar. Ele chegou atrasado no casamento. Saiu correndo no final. Me levou pra casa de campo dele e aí começaram as torturas.

Me deixou sem comer. Me trancafiou. Teimava comigo. Me isolou. Me deixou sem ver minha família. Aí foi o auge da loucura dele.

○ *A megera indomada*

REFRÃO:

Catarina

Domada

Trancada e maltratada

Catarina

Indomada

Mulher empoderada

Cecília - Foi quando eu percebi que ele era um maluco, um louco mal compreendido.

Fomos acertando os termos, e dando um jeito de nos entender.

Porque o teu marido, arrisca a vida por ti. A noite fica acordado, de dia trabalha no frio.

Tudo para que fiques segura na tua cama quente. E tudo que pede em troca é carinho e sincera obediência.

Coro - eu não vou ser domada

Eu não vou ser domada

Cecília - Mulher de um homem só

É uma mulher sofrida

Mulher que tem dois homens é evoluída

Mulher que tem três homens é uma atrevida

É a que tem mais

Ela não sofre

Ela curte a vida

Ela é feliz

Ela é bandida!

Coro - eu não vou ser domada

Eu não vou ser domada

Eu não vou ser domada

Eu não vou ser domada!

#9 Hamlet

O grupo se dispersa no final da cena anterior. Pedro e Thainan vão até alguém do público e pedem que ele leia o texto do monólogo de Hamlet. Enquanto o espectador lê, o coro dança dando forma fisicamente as palavras se movimentando conforme o texto vai sendo dito.

Público: Viver ou não viver, eis a questão.

○ *William Despedaçado Overture (instrumental)*

Será mais nobre aguentar na alma as injúrias e fúrias de um destino cruel? Ou pegar em armas contra esse mar de tormentas e enfrentando-os, dar-lhes fim. Morrer, dormir. Só dormir. E com o sono dizem extinguir as mil mazelas das quais a carne e o coração estão sujeitos. Não á nada que eu não deseje mais. Morrer, dormir. Dormir e quem sabe sonhar. Mas aí é que mora o problema, não é? Os sonhos que vem depois do sono da morte nos obrigam a hesitar.

Se não, por que alguém ficaria aqui?

Aguentando o orgulho do superior, a ingratidão de quem ajudamos, a traição do amigo, a mentira do amor, o ódio do inimigo, o julgamento do irmão, a ausência do aliado. Quem ficaria aqui nessa piada sem pé nem cabeça, nesse argumento de nada com coisa nenhuma, se não fosse pelo medo atroz que sentimos do desconhecido. O lendário país depois da morte do qual ninguém jamais retornou.

E o pensamento nos acovarda, rouba ação do verbo. Guia nossa vontade até o quase, o talvez, o quem sabe. Prolongando a angústia da dúvida que é estar aqui e decidir.

Coro: Viver ou não viver, eis a questão!

(Pedro Cai)

Coro: Viver ou não viver, eis a questão!

(Thainan Cai)

#10 O garoto cresceu

Enquanto a Vida fala o texto, a Morte carrega os homens para fora da cena, deixando as mulher em foco.

LUIZ: O garoto cresceu. Mas o que é virar homem afinal? Ejacular? Saber o nome de jogadores de futebol? Ganhar um carro? Transar pela primeira vez? Ser pai? Acho que ser homem está longe desses clichês. Na verdade não existem muitos homens no mundo. Eles criaram uma mitologia suficientemente grande para achar que são Deuses. Eles se comportam como tal, ou como imaginam em suas personificações ideais do ser e parecer. Alias... A imaginação é a porta de acesso da mente humano. É o fundamento dos argumentos que controlam todas as massas. Poucos são os garotos matem a imaginação quando se tornam homens. Pra isso você não pode perder nem vender ela pra ninguém. É difícil mas você tem que tentar. A maioria dos homens que conheço são gays. É preciso ser muito homem pra ser gay no mundo como ainda é hoje. Aquela coisa patriarcado que nos assombra sempre. E preciso se desconstruir de alguma forma ou você vai ser mais um opressor no meio dos outros caras. Mais uma alma voraz por poder, com acordes corruptivos ecoando nas mídias, escorrendo sangue pobre inocente dos que são amaldiçoados pela ambição alheia. O homem que diz "dou", não dá. Porque quem dá mesmo não diz. O homem que diz "vou", não vai. Porque quando foi já não quis. O homem que diz "sou", não é! Porque quem é mesmo "é" não sou! O homem que diz "tu" não tá. Porque ninguém tá quando quer. Eu não quero ser ou não ser. Eu estou sendo. Pra

mim isso é ser homem. Talvez também seja ser mulher, mas só uma delas pode dizer. De qualquer forma, eu acho que é sobre liberdade.”

#11 Ofélias

Carina

Se eu espremer os meus ovários, talvez eu não ovule. Se eu apertar bem forte as minhas tubas uterinas, talvez o óvulo não chegue no útero.

Sou lágrima, sangue menstrual, líquido amniótico, placenta geradora de reis.

Eu dançava com a minha mão, e o meu toque era tão íntimo, tão meu, que parecia que eu tecia o prazer dentro de mim.

Meu nome é Ofélia número 35 mil, amante de William Shakespeare, mãe de todos os filhas da puta que ele, ou melhor, que eu pari! Se todas as mulheres arrancassem os seus úteros, não haveria mais raça humana. Isso é que é ser rei da humanidade, isso é que é ter poder!

Eu sinto ele respirando dentro de mim, não há nada mais desesperador e feliz.

Eu sei que esse vai ser o filha da puta do Ricardo, e esse vai ser o pau mandado do Macbeth, e aquele vai ser o louco do Hamlet. Mas eles são meus filhos. E se alguém ousar tocar neles, eu vou ser mais explosiva que uma usina nuclear. Eu vou ser mais cruel que um assassino de crianças. Eu vou ser mais venenosa que uma cobra. Eu vou ser o terrorista mais temido da humanidade. Porque eles são meus filhos!

Eu queria estar vazia, nenhum ser comendo meu corpo ou bebendo meu sangue. Eu tacho fogo na minha prisão. Eu jogo minhas roupas no fogo. Eu vou pra rua vestida no meu próprio sangue. Era meu corpo, meu mundo, e eu não tive escolha, eu não pude dizer não!

Suas vestes inflaram e como sereia ela boiou por certo tempo, até que suas roupas pesadas pela água que a encharcava a arrancaram de seu canto suave para uma morte lamacenta.

Bruna

Na noite passada eu tive um sonho. Sonhei que eu era muito feliz e você era o motivo dessa felicidade. Então eu acordei e percebi que estava sozinha. Eu e o silêncio da tua ausência. A sua presença era só mais uma lembrança no meio dessa tempestade que acontece dentro da minha cabeça todos os dias. Não era esse o futuro que eu pretendia viver com você... não era esse amor que eu queria sentir por você. Mas dizem que o

verdadeiro amor sempre esbarra em uma tragédia... sempre uma sombra vem interromper a felicidade, sempre o sonho acaba em ruína. Você de fato é uma ruína, apenas um monte de restos expostos ao tempo ao meu tempo, a minha chuva, a minha raiva e você vai sentir cada parte dela, é melhor você prepara pra sentir o pior de mim, e eu posso ser tão pior. Assim como eu, você vai enfrentar águas turbulentas e profundas e lá no fundo delas você vai encontrar os meus olhos olhando nos teus só pra ter a certeza de que você sabe que eu posso engolir você, só pra cuspir depois.

Lígia

○ *DREAM FORREST 2.0*

Com alguns plásticos transparentes que reluzem luz, o coro coreografa o (des)suicídio de Ofélia e seu (des)afogamento.

No final da cena o plástico se torna um buque.

Bianca - Eu não vou me casar. Eu vou viver o amor e essa vai ser minha única sentença de morte. (enquanto ela repete o texto o buque vai sendo destruído por cada uma das mulheres)

#12 Anne Hathaway

○ *William Despedaçado Overture (instrumental)*

Carina - Meu nome é Anne Hathaway, mulher de William Shakespeare. Minhas gravidezes não foram normais, ele paria a ideia de nossos filhos e eu os paria para o mundo. William era as bruxas de Macbeth, com todos os seus guizos e gritos, ele tecia o futuro dos seus personagens. Mas o que ninguém sabe é que cabia a mim gestar esses seres. Ao chegar em casa depois das peças, William arrancava minhas roupas e me fodia. E nove meses depois, pari Lady Macbeth, que nasceu com as mãos sujas de sangue. Em seguida, veio Hamlet, e sua doçura e inteligência me encantavam, até que enlouqueceu. Por último, nasceu Catarina, o projeto da mulher que eu queria ser. Deixaram à minha porta Rosalinda e a vi sofrer. Chorei e amei com ela. Um dia taquei fogo na minha prisão, ganhei a voz que me foi negada. Me tornei Ofélia 35 mil. Um pseudônimo para mulher que eu queria salvar, a mulher que preferiu se diluir à água, do que viver nessa terra. Eu me pari, eu me cuidei. Eu me peguei no colo e me ensinei a lutar, a dançar. Eu me dei voz.

#13 Romeu e Rosalinda

Thainan está na plateia. Pedro no centro da cena. O coro forma uma parede no fundo. As bruxas estão brincando de produzir um vídeoclip. Ale cuida do Pedro, Julia do thainan, enquanto Ana improvisa, falando com elas, e checando se está tudo pronto para gravar.

Bruxas – Próximo ato! Vamo produção! Valendo som? Valendo fúria? Ação!

○ *R&R Overture Mashup*

Thainan - You're just too good to be true
 Can't keep my eyes off you
 You feel like heaven to touch
 I wanna hold you so much
 At long last love has arrived
 And I thank God I'm alive
 You're just too good to be true
 Can't take my eyes off you

Pedro – Sem querer, roubei seu coração
 Desculpe, meu amor, mas não foi intenção
 Por favor, desgoste de mim
 Pois eu não mereço ser amada assim

Thainan - Deixa eu dizer que te amo
 Deixa eu gostar de você
 Isso me acalma
 Me acolhe a alma
 Isso me ajuda a viver

Pedro - Não vou acreditar nesse falso amor
 Que só quer me iludir me enganar isso é caô
 Pensou que era o cara, mas não é bem assim,
 Agora baba, bobo, vai correr atrás de mim

Thainan - Garota, o que que eu faço
Pra ganhar seu coração?
Me diz o que eu não faço
Vou até lamber sabão

Pedro - Sai fora garoto, nem pensar
Você, eu passo
Namorar contigo
É coisa que eu não faço
Pra você mudar minha cabeça
Ah, vai ter que rebolar
Rebolar e rebolar

Thainan - Te dou a minha vida
Faço tudo, piso fundo
Enfrento o Mike Tyson
Dou bolacha no Edmundo
Esse jogo duro não vai te levar a nada
Entre eu e Fábio Júnior

Sou mais eu nessa parada

Pedro - Chora, me liga, implora pelo meu amor
Pede por favor, quem sabe um dia eu possa te procurar

TELEFONE TOCA

Thainan - And i just called to say i love you...

Todos - And i just called to say i love you
All you need is love
All you need is love
All you need is love
All you need is love

Pedro - Eu não vou negar
Que sou louco por você
Tô maluco pra te ver

Todos - Eu não vou negar

Pedro - Eu não vou negar
Sem você tudo é saudade
Você traz felicidade

Todos - Eu não vou negar

Thainan – Quando a luz dos olhos meus e a luz do olhos teus resolvem se encontrar

Pedro - As vezes no silencio da noite

Todos - All you need is love

Pedro - Eu fico imaginando nós dois

Todos - Meu amor essa é a última oração
Para salvar seu coração
(Love me love me, say that you love me)
Coração não é tão simples quanto pensa
(Fool me, fool me, go on and fool me)
Tell me more, tell me more
(Vai rolar ou não vai)
Tell me more, tell me more)
(Esse amor tá demais)

Pedro e Thainan – Now I've had the time of my life
No, I've never felt like this before
Yes I swear it's the truth
And I owe it all to you

Todos - Now I've had the time of my life
No, I've never felt like this before
Yes I swear it's the truth
And I owe it all to you

14 epílogo

Enquanto Romeu e Rosalinda ficam congelados, Vida e morte anunciam o chapéu enquanto os atores passam ele para o público

Vida e Morte - O destino foi tecido. As histórias costuradas. Vida e morte agora pedem pelo aplauso, pela dança, e se assim quiserem, pela moeda no chapéu! A peça já está terminando! E a festa já está começando!

#15 O resto é silêncio

Thainan - O sentimento que arde em chamas e faz brilhar os olhos de quem ama, eu nunca realmente senti, ninguém nunca me arrebatou com aquele amor que eu tanto ouvi. Esse amor é o que sou, está em minha natureza, porém não no meu instinto, assumo agora minha tristeza, sem ter qualquer incerteza: esse amor sem amor é o que eu sinto.

Pedro - Tudo isso é carência?

Thainan - Você não tem consciência... Se eu não encontrar o meu amor eu viverei em eterna dor.

Pedro: Não sejas brega. Pare de olhar o que não tem textura e olhe a realidade do mundo a sua volta.

Thainan - Agora eu só vejo você.

Pedro - Então continue me vendo.

Thainan - Como pode eu nunca ter te visto antes?

Pedro - Nós nos conhecemos a anos.

Thainan - Mas eu nunca te vi assim.

Pedro - Eu sempre te vi assim.

Thainan - Desconfortável?

Pedro - Adorável.

Thainan - Meu maior defeito é minha alma enamorada. Que vive e respira sempre a poesia e eu não troco isso por nada, mas não posso amar apenas a fantasia.

Pedro - Você não ama a fantasia. São elas que não te deixa amar de verdade. Por que afinal: você está apaixonado por estar apaixonado ou está apaixonado por alguém.

Thainan - Eu nunca estive apaixonado por ninguém! Eu acho...

Pedro - Em nome da nossa amizade e do que eu sinto por você, talvez eu possa te ajudar a descobrir o que é o amor.

Thainan - Mas e esse eu nunca descobrir?

Pedro - Eu vou te amar até o mundo dizer o contrário.

Thainan - Se o tempo pode dizer o contrario então teu amor não é tão puro quanto o meu. De fato, se olhar no dicionário, ao lado de amor puro está o meu nome: Romeu.

Pedro - Se quer o meu amor, pra além dos limites do tempo, é só o pedir que o terá. Mas só peça se tiver real capacidade de amar.

Thainan - Duvidas do meu coração?

Pedro - Eu não duvido do teu coração, mas é complicado. Eu sendo um homem como tu, eu não sei se serei amado?

Thainan - Não amo homem ou mulher, apenas o ser humano tão errante quanto eu.

Pedro - Não te é estranho amar outra pessoa que responde a outro nome masculino?

Thainan - Mas o que há num nome? Aquilo que chamamos de rosa, teria o mesmo perfume com outro nome, fosse você chamado rosa, Gisela, Carla, Violeta, Carina, Marina ou Julieta, se eu o amasse, eu te daria todo meu amor. Fosse você branca, amarela ou preta, cega, surda, pernetta, se eu amasse, eu te daria todo meu amor.

Pedro - Se confia tanto no teu coração, eu te digo que confia da minha alma e do teus lábios eu tiro a incerteza.

(Beijo)

Thainan - Eu não quero que você tire nada dos meus lábios. Devolve.

(Beija novamente)

16FIM/FESTA

Botar o bloco na rua e viver ou não viver!

Dançamos e começamos a festa!!!