

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**Boca no mundo: palavras de um professor-artista**

Orientação: Mirna Spritzer  
Autor: Carlos Roberto Mödinger

Porto Alegre

2020

Carlos Roberto Mödinger

## BOCA NO MUNDO:

Palavras de um professor-artista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Mirna Spritzer

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre  
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Mödinger, Carlos Roberto  
Boca no mundo: palavras de um professor-artista /  
Carlos Roberto Mödinger. -- 2020.  
155 f.  
Orientadora: Mirna Spritzer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2020.

1. autobiográfico. 2. aula encenada. 3. composição  
dramatúrgica. 4. palavra. 5. vocalidade. I. Spritzer,  
Mirna, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

# BOCA NO MUNDO:

## Palavras de um professor-artista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Banca final em 04 de junho de 2020.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirna Spritzer – Orientadora

---

Prof. Dr. Vicente Concílio – UDESC/PPGT

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luiza Ely Milano – UFRGS/PPGLET

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Nunes de Alcântara – UFRGS/PPGAC

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Bertoni dos Santos – UFRGS/PPGAC

Em memória de Hary Loureno Mödinger.

Para Alvarena Mödinger.

## Agradecimentos

Aos professores, técnicos e colegas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

À orientação presente e libertária de Mirna Spritzer.

À amizade e à direção cênica de Patrícia Fagundes junto à Cia Rústica de Teatro, que inclui Diego Nardi, Heinz Limaverde, Iassanã Martins e Roberta Alfaya.

Aos membros da banca, professores Celina Alcântara, Luiza Milano, Vera Bertoni e Vicente Concílio.

Aos membros do Grupo de Pesquisa *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*, Angelene, Feliipe, Lígia, Mariana, Paulo, Rochele e Thais.

À Universidade Estadual do Rio Grande do Sul e ao Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura.

Às professoras Aline Pinto, Jezebel de Carli, Mariana Silva da Silva, Mariane Rotter, Marli Susana Carrard Sitta e Tatiana Cardoso.

Ao professor Marcelo Adams.

Às alunas Aline Marques, Camila Pasa, Daniela Guerrieri, Fernanda Stürmer, Larissa Sanguiné, Liz Machado, Luzia Ainhorem e Maura Rodrigues.

Aos alunos João Decarli e Juliano Canal.

À Fundação Municipal de Artes de Montenegro, especialmente à Janaína Kremer Motta.

À Secretaria Municipal de Cultura, ao Projeto Usina das Artes, à Kaza Terezinha e à Sala Álvaro Moreyra.

À Casa de Teatro de Porto Alegre e ao Goethe Institut de Porto Alegre.

A Alvarena Mödinger, Clarícia Mödinger, Eunice Mödinger, Julita Mödinger e Dalila Scherer.

A Adriana Marchiori, Arlindo Mödinger, Carmen Fagundes Regodon, Cibele Sastre, Daniel Reimann, Dora Lampert, Juan Regodon, Lene Belon, Leonardo Machado, Maristela Schmit, Morgana Kretzman e Paulo Scott.

Porque eu lembro as histórias que meus pais contavam, a casa em que vivi, a cozinha em que eu fui menino e a rua em que eu fui mundo como se isso me desse uma relação em que eu peço ao mundo que ele sempre tenha um rosto, um nome, uma voz.

Mia Couto

Vá atrás de suas palavras  
Diga ao mundo quem você é  
E faça dele um lugar bem melhor.  
Peter Hamilton Reynolds

## RESUMO

A tese descreve e reflete sobre a criação cênica *Boca no mundo*, com atuação do autor, direção cênica de Patrícia Fagundes e dramaturgia criada por ambos. Apresenta a palavra na cena como parte de uma ação total e como modo de exercício da alteridade. Tem a prática da palavra em múltiplas formas (escrita, falada, lida, cantada) como mote central da investigação, com foco na composição dramaturgica e na atuação. Aborda a temática da imigração e de identificações, como brasileiro e alemão. Os principais conceitos abordados são palavra, vocalidade, aula encenada, autobiográfico, biográfico e composição dramaturgica. A tese descreve, ainda, as práticas desenvolvidas com uso de palavras recolhidas de diferentes fontes—literatura, cotidiano, memórias (histórias e História) e produções artísticas –, integradas aos elementos de encenação, que incluem espaço, corpo e relação com os espectadores. Dialoga com autores que abordam a temática da pesquisa, como Zumthor, Novarina, Spritzer, Hall, Evaristo e Couto, amalgamada com a análise das práticas realizadas.

**Palavras-chave:** autobiográfico; aula encenada; composição dramaturgica; palavra; vocalidade.



## RESUMEN

La tesis describe y reflexiona sobre la creación escénica *Boca no mundo*, con la actuación del autor, la dirección escénica de Patrícia Fagundes y la dramaturgia creada por ambos. Presenta la palabra en la escena como parte de una acción total y como una forma de ejercer la otredad. Tiene la práctica de la palabra en múltiples formas (escrita, hablada, leída, cantada) como el lema central de la investigación, con un enfoque en la composición dramática y la actuación. Aborda el tema de la inmigración y las identificaciones, como el brasileño y el alemán. Los principales conceptos cubiertos son palabra, vocalidad, clase escenificada, autobiográfico, biográfico y composición dramática. La tesis también describe las prácticas desarrolladas utilizando palabras recopiladas de diferentes fuentes –literatura, vida cotidiana, recuerdos (historias y Historia) y producciones artísticas–, integradas con los elementos de la puesta en escena, que incluyen el espacio, el cuerpo y la relación con los espectadores. Diálogos con autores que abordan el tema de investigación, como Zumthor, Novarina, Spritzer, Hall, Evaristo y Couto, amalgamados con el análisis de las prácticas realizadas.

**Palabras-clave:** autobiográfico; clase escenificada; composición dramática; palabra; vocalidad.

## ABSTRACT

This dissertation describes and reflects on the staging creation of *Boca no mundo*, played by this author and directed by Patrícia Fagundes, with dramaturgy designed by both. It presents the word in the scene as part of a whole action and a way of exercising otherness. The word practice in multiple forms (written, spoken, read, sung) is the central point of the investigation, with a focus on dramatic composition and acting. The study approaches the theme of immigration and identifications, both as Brazilian and German. The main concepts addressed are word, vocality, staged class, autobiographic, biographic, and dramatic composition. It also describes the practices developed with the use of words collected from different sources – literature, daily life, memories (stories and History), and art productions –, integrated with staging elements, which include space, body and the relationship with the audience. It dialogues with authors that have addressed the research subject, such as Zumthor, Novarina, Spritzer, Hall, Evaristo and Couto, combined with the analysis of the practices performed.

**Keywords:** autobiographic; staged class; dramatic composition; theater; vocality.

## Lista de Imagens:

Imagem 1 - Cartaz. Foto Adriane Marchiori. Arte/ilustração Rita Stalivieri. Porto Alegre, 2018

Imagem 2 – *Boca no mundo: Prólogo*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 3 - *Boca no mundo: Prólogo*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 4 - *Boca no mundo: Prólogo*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 5 - *Boca no mundo: Prólogo*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 3 - *Boca no mundo: Um menino que lia*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 7 - Ensaio com alunos e ex-alunos na Kaza Terezinha. Foto de Angelene Lazzareti, 2017

Imagem 8 - *Boca no mundo: Um menino que lia*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 9 - *Boca no mundo: Um menino que lia*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 10 – Flávio Scholles: *Crianças tomando chimarrão*. Acervo particular: [http://www.fscholles.net/site/galeria.php?id\\_cat=2](http://www.fscholles.net/site/galeria.php?id_cat=2) em 20/01/2017

Imagem 11 - Flávio Scholles: *Menino com copo de água*. Acervo particular. <http://www.fscholles.net/site/busca.php?pesquisa=menino+com+copo+de+%E1gua> em 20/01/2017

Imagem 12 – *Boca no mundo*: Desenho Oto 1. Foto Carlos Mödinger, 2019.

Imagem 13 – *Boca no mundo*: Desenho Oto 2. Foto Carlos Mödinger, 2019.

Imagem 14 – *Boca no mundo*: Desenho Oto 3. Foto Carlos Mödinger, 2019.

Imagem 15 – Casa em estilo *enxaimel* em Santa Maria do Herval/RS <http://oscaminhosdosul.blogspot.com/2015/10/por-ai-11-santa-maria-do-herval-e-morro.html> em 20/03/2020.

Imagem 16 - Shopping Bourbon São Leopoldo/RS. <https://www.pinterest.it/pin/459648705701236464/> em 20/03/2020.

Imagem 17 - *Boca no mundo: Oto*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 18 - *Boca no mundo: O professor*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 19 - *Boca no mundo: Oto*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 20 - *Boca no mundo: Oto*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 21 - *Boca no mundo: Aula de História*. Foto Adriana Marchiori, 2018

Imagem 22 - *Boca no mundo: Aula de História*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 23 - *Boca no mundo: É preciso lembrar*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 24 - *Boca no mundo: Aula de História*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 25 - *Boca no mundo: É preciso lembrar*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 26 - *Boca no mundo: É preciso lembrar*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 27 - *Boca no mundo: É preciso lembrar*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 28 - *Boca no mundo: Eu vendia palavras*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 29 - Cartão confeccionado por Carlos Mödinger nos anos 1990. Foto Carlos Mödinger, 2020  
Imagem 30 - *Boca no mundo: Eu vendia palavras*. Foto Adriana Marchiori, 2017  
Imagem 31 - *Boca no mundo: Eu vendia palavras*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 32 - Campanha de grupo feminista *Mujeres Del Sur*. Foto Carlos Mödinger, 2018  
Imagem 33 - Campanha de grupo feminista *Mujeres Del Sur*. Foto Carlos Mödinger, 2018  
Imagem 34 - *Boca no mundo: Dos dentes*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 35 - *Boca no mundo: Dos dentes*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 36 - *Boca no mundo: Um menino que lia*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 37 - *Boca no mundo: É preciso lembrar*. Foto Adriana Marchiori, 2017  
Imagem 38 - *Boca no mundo: Dos dentes*. Foto Adriana Marchiori, 2018  
Imagem 39 - *Boca no mundo: Eu vendia palavras*. Foto Adriana Marchiori, 2018

## SUMÁRIO

<b>PALAVRAS INICIAIS: PODE ISSO?.....</b>	<b>14</b>
<b>1 DA PALAVRA: NO COMEÇO, FOI UM GRITO.....</b>	<b>31</b>
<b>2 NARRATIVA BIOGRÁFICA: AS PALAVRAS QUE NOS FAZEM.....</b>	<b>55</b>
<b>3 IDENTIFICAÇÕES: PALAVRAS QUE DEFINEM, SILENCIAM, FALAM .....</b>	<b>70</b>
<b>4 AULA DE HISTÓRIA: PALAVRAS QUE TROCAMOS, QUE LEMBRAM, QUE ESQUECEM, QUE NARRAM.....</b>	<b>94</b>
<b>5 EXPLOSÕES: PALAVRAS QUE DESPEDAÇAM, INVENTAM, PERMANECEM, TRANSFORMAM.....</b>	<b>112</b>
<b>ÚLTIMAS PALAVRAS: AS PALAVRAS SERVEM PARA ESPECULAR ....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>148</b>

## PALAVRAS INICIAIS: PODE ISSO?

O ponto de partida desta pesquisa foi o desejo de construir uma cena teatral com foco na questão da palavra e refletir sobre isso com olhos na criação artística. A temática da palavra em cena traz outras noções: voz, silêncio, vocalidade, texto, silenciamento, escuta e fala. O que se diz e o que não se diz, como se diz? Ter as palavras como principal matéria desta construção foi certeza desde o início.

Aqui na tese, relato e reflito sobre o processo de criação de *Boca no mundo*, trabalho cênico que tem nas palavras seu principal interesse, como material humano, artístico e, especificamente, teatral. Trata-se de uma cena solo, produção da Cia Rústica de Teatro, com atuação deste autor e direção cênica de Patrícia Fagundes – cena que traz em si um repertório de mim e de minhas ações no mundo, das minhas muitas palavras e modos de praticá-las.

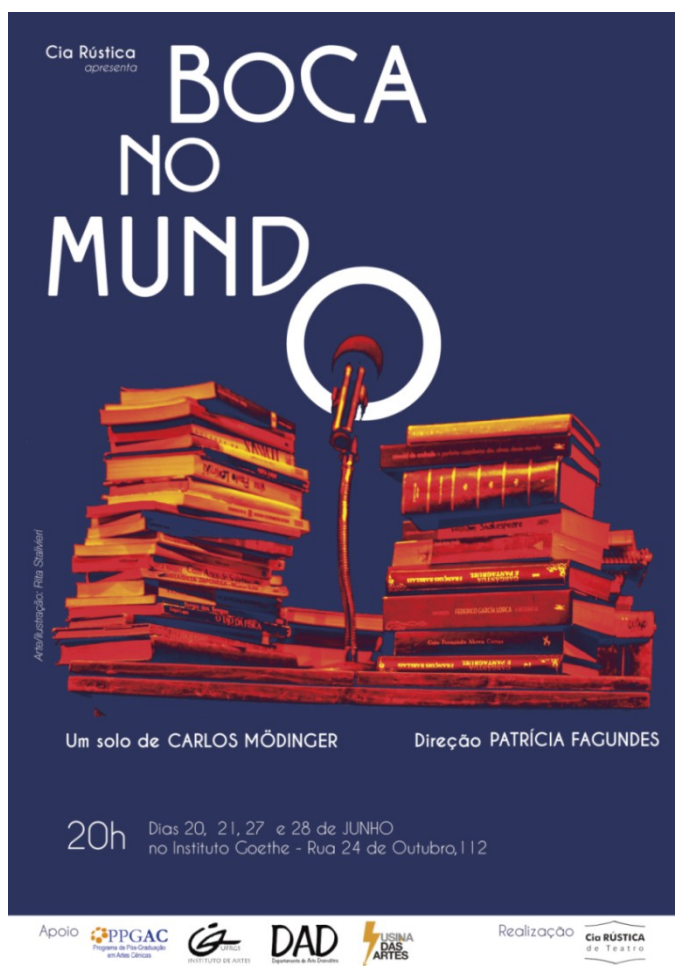


Imagem 1- Cartaz. Foto de Adriane Marchiori. Arte/ilustração de Rita Stalivieri.

Porto Alegre, 2018

Teve seu primeiro ensaio em 2 de maio de 2017 e estreou em junho de 2018 na Casa de Teatro de Porto Alegre. Houve apresentações no Goethe Institut de Porto Alegre, na Sala Álvaro Moreyra, na Kaza Teresinha, no Centro Cultural da Universidade Federal Do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Fundação de Artes de Montenegro (FUNDARTE).

Um querido amigo, Rui, quando me apresenta a alguém, geralmente o faz dizendo: *Esse aqui é o Carlinhos, ele é teatreiro*. No início, estranhava bastante, achava meio pejorativo, mas depois pensei e vi que tem verdade nesse modo de apresentar-me. *Teatreiro* é um termo que o *Word*<sup>1</sup> sublinha e que, em alguns dicionários, nem consta.

Penso que meu amigo usa o termo com o sentido de profissão, mas gosto da palavra porque ela abre e comporta múltiplos sentidos – pode ser uma das muitas funções que o teatro encerra, como espectador, professor, estudioso do assunto, entre tantas outras. Em minha trajetória, há um constante equilíbrio entre Pedagogia e Arte, ator e professor, mas eventualmente também exerci funções como produtor, dramaturgo, bilheteiro, divulgador e diretor. Para fazer teatro, precisei abarcar muitas *profissões*, porém, o que faço, principalmente, é ser professor de teatro e ator. Daí que *teatreiro* me parece uma boa definição, pois abarca tudo isso e tem algo de despretensioso.

Acabo aceitando que o termo que meu amigo usa me apresenta bem: sou uma pessoa envolvida com o teatro, ator, apreciador, pesquisador, professor e espectador de teatro a vida toda. Então, quem escreve estas linhas é um *teatreiro* que não separa pesquisa de docência, lecionar de criar teatro, atuar e dirigir, apreciar e lecionar.

No Projeto Pedagógico do Curso Graduação em Teatro: Licenciatura, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), onde atuo como docente, consta a perspectiva da *formação de um professor que (...) não dicotomize o fazer artístico e o fazer pedagógico, sendo capaz de se expressar e transitar em múltiplos ambientes nos quais a arte é elemento de transformação social* (2006, p. 6-7). A proposta do curso tem ênfase nos conhecimentos teatrais como conteúdos fundamentais para a formação pretendida.

Em 2012 e 2013, junto à bolsista de iniciação à pesquisa Camila Pasa, realizei as pesquisas *Os espaços de atuação profissional ocupados pelos egressos do Curso Graduação em Teatro-Licenciatura da UERGS* e *Egressos do Curso de Graduação em Teatro-Licenciatura da UERGS: concepções sobre formação e trabalho*, respectivamente.

---

<sup>1</sup> O *Microsoft Word* é um programa destinado à criação de documentos, que possui ferramentas para organizar e escrever textos, como esta tese.

Um dos objetivos, então, era saber da atuação profissional desses egressos, se estavam trabalhando com teatro e quais eram suas opiniões sobre a formação oferecida no curso. Por meio de questionários enviados aos 65 alunos formados entre os anos de 2006 e 2011, obtivemos respostas de 80% dos egressos do curso naquela época. Os resultados mostraram que a grande maioria dos respondentes (80%) trabalhava com teatro, em funções de atuação, produção, direção, iluminação, trilha sonora ou cenografia; 72% responderam que trabalhavam com ensino de teatro; e 42% disseram equilibrar trabalho de teatro e educação. Outros ainda relataram trabalhar com a integração do teatro com outras áreas: música, artes visuais, dança, literatura, saúde e matemática.

Na ocasião, a egressa do curso Aline Marques, respondendo sobre a proposta do curso, de uma formação de professores-artistas, fez o seguinte depoimento:

Considero-me artista/professora porque vivo de teatro e de aulas de teatro. Porque minhas ações como artista também são pedagógicas: minha relação com meus colegas atores, durante a criação teatral, também é uma relação de aprendizado e ensinamento. Quando dou aula de teatro, sou também colega-artista dos meus alunos [...]. Sou artista quando dou aula. Sou também professora e aluna quando crio, pesquiso e atuo no teatro (MARQUES, A. Questionário respondido em 2012).

Aline ajuda-me na vontade de apresentar-me ao leitor deste texto com uma amálgama destas possibilidades, sem muita distinção entre as práticas artísticas e docentes. Somos professores-artistas. Percebo também que há muitos modos e possibilidades de praticar e entender essa ideia. E penso que meu modo hoje em dia é o de um teatreiro, como diz meu amigo.

A noção de professor-artista (ICLE, 2012) e/ou de docente-artista (MARQUES, 2004) me atravessa há muitos anos. Trabalho entre a docência e a criação teatral já antes de me formar na graduação. No curso deste tempo a minha compreensão desta noção teve mudanças. Concordo com Gilberto Icle quando diz que: “o *professor-artista* não seria uma soma de professor mais artista. Ele seria 100% artista e 100% professor” (2012, p. 17).

Percebo com meus colegas docentes das Licenciaturas em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro na UERGS compreensões, questionamentos e práticas muito diferentes sobre esta questão. Percebo que esta noção é mais compartilhada entre as artes da cena (teatro e dança), que tem características em comum nos modos de proceder como o trabalho coletivo e a corporeidade.



Vendo como esta noção reverbera no campo no qual trabalho, sinto necessidade de lembrar que ele reúne fortemente o interesse pela educação e pela arte. Não se refere apenas a trabalhar com os fazeres teatrais, pois a seleção desses fazeres, os modos de propô-los aos alunos, o que e como isso é avaliado são igualmente relevantes. No meu entendimento atual desta noção, para ser professor-artista é necessária a mesma intensidade nas duas palavras e não deixar uma delas para que meus colegas cuidem: os da educação ou os da arte. Esta noção me pede para colocar-me em movimento nas ações de ser teatreiro e de ser docente.

Ela lembra-me que é preciso uma constante reflexão sobre o papel da docência e suas possibilidades. Porque o perigo é nos apegarmos a apenas um dos nomes desse binômio: professor ou artista. Assim, corremos o risco de uma certa acomodação, como o de ser um artista que dá aulas para pagar as contas mas que não se assume plenamente no ofício de ser professor. Corre-se o risco de reproduzir metodologias autoritárias e conteúdos tradicionais sem reflexão ou relação com as práticas artísticas e docentes contemporâneas.

Penso que as metodologias tradicionais podem ajudar a resolver muitas questões de aprendizado. Mas temos que ter consciência disso e não apenas reproduzir *porque foi assim que eu aprendi, porque minha formação foi assim ou porque foi isso que eu tive que estudar*.

A idéia de um professor de teatro com vasto conhecimento e experiência no campo da criação teatral é bem aceita. Mas e o inverso? Penso também aqui sobre a pergunta que Marques faz: *o que a arte pode aprender com a educação?* (MARQUES, 2004, p. 235). Pergunta que me instiga a pensar sobre modos de criar/fazer teatro e as relações de troca e aprendizado que estas práticas propõem.

A criação cênica que desenvolvi nesta pesquisa assume forma de uma conferência/aula/palestra. Isto tem forte relação com o que tenho sido no decorrer da pesquisa. Um professor querendo pesquisar a criação teatral. Um pesquisador que segue dando aulas enquanto faz seus estudos de doutorado. Um professor que cria com seus alunos, que aprende com seus alunos. Um ator que atua jogando com suas múltiplas experiências de docência e que convida, em alguma medida, os espectadores a jogarem como se fossem seus alunos.

Nasci em um contexto em que se falava uma mistura de português com o dialeto *Hunsrück*, usado por imigrantes alemães, dos quais descendo, o qual foi proibido no Brasil à época da Segunda Guerra Mundial. Os familiares e pessoas próximas de minha

família tentavam obedecer à proibição, não falando o dialeto em espaços públicos, embora muitos não conhecessem a língua portuguesa. Desde pequeno, percebia que, quando havia oportunidade ou necessidade, eles usavam o dialeto, misturando-o com o português. Nos encontros familiares mais reservados, nas festas, enterros e batizados, o que se falava era o *Hunsrück*.

No entanto, minha família não ensinou este dialeto para a minha geração – a dos meus irmãos e primos. Lembro-me de, por diversas vezes, eu menino perguntar: *Como se fala tal coisa em alemão?* E as respostas dos adultos eram sempre evasivas. Notava a alegria do meu pai quando encontrava alguém que falava o *alemão*, como eles diziam. Nasci no final dos anos 60, já passado o período de proibição, mas seus resultados, por mais misteriosos que pudessem parecer para aquele guri, se apresentavam em um falar acanhado.

Hoje entendo que minha primeira língua, a língua que ouvia em casa, é uma mistura de português e do dialeto alemão, uma fala carregada de sotaque e, posso afirmar, uma língua que seus falantes internalizaram como sendo errada. *Eu não sei falar direito* foi uma frase que ouvi muitas vezes.

Parece que esta experiência inicial com as palavras e o falar me marcou a ponto de ser tema desta pesquisa. Experiência que considero de falta, de ausência e talvez daí venha o meu apego às palavras.

Com a entrada na escola, aprendi sem dificuldades a falar, ler e escrever na língua portuguesa culta, mas essa primeira experiência com o falar sempre me acompanha. Na família, como qualquer menino arrogante, frequentemente eu corrigia o falar de meus pais e parentes próximos. Às vezes, até debochava desse falar *errado*, que me pertencia. Com o tempo, aprendi a ver belezas nesta fala que, por vezes, foi motivo de vergonha.

Na escola, não tive aulas de teatro propriamente, mas sempre encontrava um jeito de realizar os trabalhos propostos pelas minhas professoras e professores, fazendo pequenas cenas ou “coisas” parecidas com teatro. Aulas de Literatura e História eram lugares privilegiados para isso.

Minha introdução no mundo do trabalho se deu quando completei 14 anos de idade e não foi no universo da arte ou da educação.

Naquela época, eu, meus irmãos e irmãs começamos a trabalhar cedo para ajudar na subsistência da família, que era grande e pobre. Todos trabalhávamos, e meu primeiro emprego foi como operário em uma fábrica de sapato. Depois, fui bancário, escriturário e ainda fiz outras coisas. Durante esses anos, encontrei o teatro como possibilidade de ser

e existir. Fazendo teatro amador, assistindo a espetáculos e estudando, consegui vislumbrar algo diferente para minha vida. No início, só sabia que não queria passar a vida trabalhando naqueles ofícios, que para mim não faziam sentido.

Comecei a fazer teatro amador ainda jovem, e os trabalhos da *Troupe Teatral Sul Tri Azul*, meu primeiro grupo de teatro, sediado em Novo Hamburgo, eram na perspectiva de criação coletiva, em que todos participavam em condição de horizontalidade. A elaboração da cena, do texto, da espacialidade, da corporeidade, das imagens, tudo era igualmente importante para nós. Realizamos montagens teatrais, como *A besta* e *Limite*, que questionavam a ordem estabelecida de consumo, a padronização de comportamentos e a destruição da natureza. Participamos de festivais de teatro no interior do estado e aventuramo-nos em propostas, como intervenção e performance. Ainda nos anos 80, criamos, por exemplo, a intervenção *Vendedores de escrúpulos*, em que vestíamos uma placa sanduíche com o escrito: *Vendem-se escrúpulos*. Colocávamo-nos em espaços públicos com grande circulação de pessoas, em uma atitude provocativa, interagindo com os transeuntes.

Com o teatro amador – e amador é aquele que ama –, fui tocado profundamente com a possibilidade de o teatro tornar-se um modo de trabalho e de vida. E parece que não teve volta.

Quando cursei Educação Artística: Habilitação Artes Cênicas (1992-1996) no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, essa possibilidade ampliou-se. Meu encanto com o teatro e as palavras permaneceu, e tive a oportunidade de adquirir uma formação acadêmica rica em pensamento crítico. Ali participei de muitas criações nas quais as palavras eram ou não importantes. Ali pude conhecer abordagens para o ensino de teatro e iniciar-me na docência. Na universidade pública, o teatreiro foi se profissionalizando, ganhando consistência e coragem para seguir vivendo de/com teatro.

Em minha pesquisa de Mestrado (2006), orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Zilberman (PPG Letras da Pontifícia Universidade Católica -RS), abordei a relação do texto dramático com a encenação. Foquei na peça *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, e em duas encenações gaúchas deste texto: pelo grupo *Província*, dirigida por Luiz Arthur Nunes (1971), e pela Cia Rústica de Teatro, dirigida por Patrícia Fagundes (2005). Ali constatei que a transição do texto para a cena não precisa nem deve ser subserviente ao texto. Sob a perspectiva da dramaturgia do palco ou do espetáculo, o texto é apenas um dos elementos com os quais o teatro se dá.

Nesta etapa, estudar Ryngaert (1998) ajudou-me bastante, com sua definição de dramaturgia como *a arte da composição das peças de teatro* (p.225), como área que *estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra. As intenções da encenação e sua concretização* (p. 225).

Ruffini (1995) também ampliou minha noção de dramaturgia ao dizer que é possível *afirmar que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, no qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas* (p.241).

Parece-me haver uma relação bastante evidente entre a pesquisa que desenvolvi no Mestrado e a que faço agora no Doutorado. Este entendimento de dramaturgia que não separa o texto do palco continua presente. As questões sobre dramaturgia e palavra acompanham-me.

Sou professor desde 1993. Trabalhei na FUNDARTE (1993-2012), ministrando cursos livres de teatro para crianças, jovens e adultos. Na mesma instituição, fui professor de teatro na Escola de Educação Infantil. Também ministrei oficinas de teatro no Centro de Desenvolvimento da Expressão, em Porto Alegre (1995), uma instituição estadual de natureza educativa, artística e cultural, voltada à realização de cursos de arte. Fui professor substituto no Departamento de Arte Dramática da UFRGS (1997-1998) e oficinairo de teatro no Projeto Descentralização da Cultura, da Prefeitura de Porto Alegre (1995-1997). Participei do projeto *Perspectivas Educacionais do teatro: o teatro na escola* (2000-2001), promovido pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas e coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Bertoni dos Santos, quando viajamos a muitas cidades do interior do Rio Grande do Sul para trabalhar com formação continuada de professoras e professores. Na época, constatamos que o teatro estava quase ausente nas escolas. Por meio de palestras, conversas e oficinas de prática teatral, desafiamos, então, os professores a conhecerem teatro e a incluí-lo em seus fazeres docentes com os alunos. De muitas formas, continuo fazendo isso até hoje. Desde 2002, sou professor na UERGS no curso Graduação em Teatro – Licenciatura. Nesta universidade, fui coordenador de área no Programa de Iniciação à Docência (Pibid/Capes/UERGS/Teatro) entre 2014 e 2017.

Atuando como professor no curso da UERGS, gosto de escutar meus alunos, conhecer suas vozes, seus sotaques, o que dizem e como dizem. Gosto de ler em voz alta com eles: textos dramáticos, literatura, teoria e os escritos deles. Falar o texto em voz alta nas aulas faz com que escutemos mais intensamente. Percebo que, assim, a relação

com os textos se amplia, mesmo que as leituras não tenham muita preparação. Frequentemente, os alunos falam que a percepção que têm do texto quando o leem sozinhos e em silêncio é diferente de quando o lemos juntos e em voz alta. Desse modo, outras camadas dos textos tornam-se perceptíveis para nós.

Em várias instâncias, desenvolvi projetos que valorizam a palavra. Crio dramaturgias com meus alunos e sempre achei as palavras importantes, assim como o corpo, o espaço e a relação entre os atores e destes com o público.

Destaco minha trajetória como docente de teatro porque, ao escrever esta tese, percebo que coloquei o professor que fui/sou/quero ser na cena de *Boca no mundo* e que minhas experiências docentes são material da cena, são dramaturgia. Na cena-tese de que trato aqui, escolhi colocar o professor como ator em cena. Constato que, nos últimos anos, trabalhei menos como ator, pois a função de professor me exigiu mais tempo e trabalho. Talvez essa escolha de colocar o ator em cena tenha a ver com a vontade de retomar essa prática, que, apesar de complexa e desafiadora, me faz muito bem.

Minha trajetória como ator também aponta para experiências que valorizam a palavra. Falo de projetos como *O bandido e o cantador* (1996), criado a partir de contos de Eduardo Galeano, *A megera domada* (2007), montagem do texto de Shakespeare, ambos dirigidos por Patrícia Fagundes, e *Os enganadores da morte* (1999), com dramaturgia criada pelo grupo Os Enganadores e dirigido por Jackson Zambelli.

Me propus, nesta pesquisa, a investigar modos de criação teatral com interesse especial pela palavra. É sabido que o teatro tem, historicamente, uma forte relação com a literatura, o que chegou a determinar uma compreensão (ainda persistente) do fazer teatral como montagem de textos dramáticos. Em outros momentos, ou em outras teatralidades de culturas ocidentais e não-ocidentais, a própria palavra é/foi dispensável, como por exemplo, todas as possibilidades de teatro gestual e de movimento ou de formas animadas. Já os estudos teatrais no início do século XXI inauguram o termo *pós-dramático* (LEHMANN, 2007), que descreve práticas cênicas em que a palavra é abordada de diferentes formas, e outras palavras, que não o drama, também estão em cena. A palavra continua forte na era da imagem, da velocidade de informação e da disputa por narrativas. Pergunto então: o que as palavras ainda podem nos dizer?

Segundo o pesquisador espanhol Óscar Cornago, a palavra é ressignificada de múltiplas e potentes formas na cena contemporânea, que o autor analisa em *Políticas de la palabra* (2005). É possível que, justamente em tempos em que somos *bombardados* constantemente com imagens, luzes e sons, que dizem tanto incessantemente (afinal,

*uma imagem vale por mil palavras*), a palavra se ofereça em sua possibilidade de elemento relacional, de disparadora de imaginação, jogo, criação.

Esta pesquisa insere-se, portanto, em um panorama mais amplo em que pesquisadores do campo da cena investigam questões e procedimentos ligados à criação teatral e aos lugares que as palavras podem ter aí. Especificando mais ainda, diria que se aproxima do conjunto de pesquisadores interessados no documentário, no biográfico e no autobiográfico nas Artes Cênicas, bem como na expansão dos modos de se fazer teatro, para além do drama. Meu interesse foi e é investigar como pode se dar a relação da criação teatral com a palavra nos tempos que correm.

Percebo que os artistas teatrais contemporâneos têm abordado e experimentado as palavras de modos diversos, sem alijá-las da cena. Proponho aqui um vislumbre desta temática, com olhos na criação artística. Como o trabalho do ator pode acontecer em relação à palavra?

Realizei uma pesquisa sobre as relações da palavra com a teatralidade em uma ação principal: a criação e apresentação de uma cena teatral. Neste processo foi importante praticar as palavras em múltiplas formas: escrita, lida, dita, cantada e falada. Procurei, junto à direção, um estado poético com as palavras.

As palavras propiciam-me relação, encantamento, descoberta e essas experiências intensas fazem-me querer trabalhar com palavras, pois falar sobre os problemas, as alegrias e a vida é parte do meu comportamento. Falar, ler ou escrever, para mim, sempre foram modos de assimilação do mundo. Esta pulsão pelas palavras está presente na pesquisa. Na cena criada, falo, canto e corporifico palavras escolhidas o tempo todo.

A direção cênica de *Boca no mundo* foi realizada por Patrícia Fagundes. Conheço Patrícia desde os anos 1990, quando fomos colegas de Graduação no DAD/UFRGS. Ela é Doutora em Humanidades-Ciencias Del Espectáculo pela Universidad Carlos III (Madri), Mestre em Direção Teatral pela Middlesex University (Londres) e Bacharel em Direção Teatral (DAD/UFRGS). Atua como professora e pesquisadora na área de direção teatral na Graduação e no PPGAC/UFRGS. É diretora e produtora junto à Cia Rústica de Teatro, criada em 2004, que é um núcleo de produção teatral bastante atuante em Porto Alegre.

A Cia Rústica de Teatro investiga o teatro como espaço de encontro, na perspectiva de uma ética da festividade na criação cênica. Realizou algumas montagens de textos de Shakespeare, mas a maioria de seus espetáculos teve dramaturgia desenvolvida pela diretora e pela equipe no processo de criação.

Tive a oportunidade de participar como ator de alguns trabalhos dirigidos por Patrícia: *O Bandido e o Cantador* (1996), *A Megera Domada* (2008), *Desvios em Trânsito* (2009) e agora *Boca no Mundo*, que também é uma produção da Cia. A montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* (2006) foi objeto de estudo em minha pesquisa de Mestrado. Na maioria dos outros trabalhos, estive por perto, posso dizer, como um colaborador.

No recente artigo *Composição dramaturgica: práticas de criação cênica* (2019), Fagundes escreve sobre procedimentos que tem praticado na construção de montagens teatrais junto à Cia Rústica. Ela propõe a noção de composição dramaturgica para referir-se aos modos como a Cia Rústica tem operado esta questão, referindo-se à *dramaturgia textual desenvolvida durante o período de ensaios, que incorpora materiais de diversas fontes e envolve o corpo e suor de um trabalho cênico desenvolvido em colaboração* (p. 64). Explicita que *o termo não implica uma prática exclusiva ou inovadora, mas um recorte, um modo de fazer que dialoga com outros modos contemporâneos de produção* (p. 65). A criação da dramaturgia de *Boca no mundo* insere-se nesta poética e, no decorrer da tese, voltarei a esta noção.

*Boca no mundo* é um solo, e, mesmo em um solo, não se faz teatro sozinho. Foi uma realização da Cia Rústica de Teatro, teve atuação deste autor e direção de Patrícia Fagundes, e a dramaturgia foi criada por nós dois. Tivemos a valiosa colaboração de Mirna Spritzer e contamos com a assistência de produção e operação de som feitas por Diego Nardi, a operação de luz de Iassanã Martins, fotografias de Adriana Marchiori e arte/ilustração de Rita Stalivieri. Cenografia, iluminação, trilha sonora e figurinos foram realizados pelo grupo.

Esta pesquisa está ligada ao Grupo de Pesquisa (CNPq<sup>2</sup>) *Palavra, vocalidade e escuta nas artes cênicas e radiofônicas*, coordenado pela atriz, pesquisadora e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirna Spritzer, que também orienta esta pesquisa de Doutorado. No referido grupo, tive importantes trocas com os colegas pesquisadores sobre suas temáticas de pesquisa, referenciais teóricos e metodologias, sempre com muito afeto.

Pensando no panorama construído de possibilidades de abordagens metodológicas para realizar pesquisas em teatro ou sobre teatro, localizo minha pesquisa no território da chamada abordagem de pesquisa conduzida pela prática ou pesquisa performativa (HASEMAN, 2015; CARREIRA, 2012; ROYO, 2015). Abordagem de

---

2 Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

pesquisa em teatro pelo viés do que chamamos prática, mas prática que é pensamento também, como afirma o pesquisador, encenador e Prof. Dr. André Carreira:

Retornando ao fenômeno do fazer arte, no nosso caso ao “teatrar”, ao criarmos procedimentos cênicos e espetáculos, estamos fazendo e pensando o que fazemos. Dessa forma, estamos construindo nosso pensamento sobre a arte do teatro. Nossos processos criativos devem ser compreendidos como parte central do pensamento sobre o teatro como linguagem (2012, p.4).

Haseman aproxima a pesquisa performativa da reconhecida abordagem qualitativa de pesquisa, muito usada na área de humanas:

É comum os pesquisadores performativos progredirem seus estudos empregando variações de abordagens da chamada pesquisa qualitativa, como: prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, ciclo de investigação da pesquisa-ação (2015, p. 49).

Busco evidenciar, nos capítulos da tese, estas combinações de metodologias em meu trabalho, construídas na escuta do processo de criação. Parti de um projeto, algumas perguntas e objetivos. Às vezes, tive a ilusão de saber o caminho. Mas a criação tem um caminho que também combina com o desconhecido e, muitas vezes, para chegar aos lugares, ela pede que nos deixemos levar pelo inesperado, pelo não planejado.

Acabei por construir uma metodologia que se fez a partir de um processo de criação que integra a investigação prática em criação teatral, com estudos teóricos que abordam a temática da palavra, da cena e afins. Na pesquisa bibliográfica, conversei com autores da área do Teatro (NOVARINA, 2009; SPRITZER, 2005; LEITE, 2017; CORNAGO, 2009); da Literatura (ZUMTHOR, 2005; COUTO, 2014; e EVARISTO, 2018); da Linguística (ORLANDI, 2007 e BASILIO, 2004); da História (SCHWARCZ, 2015 e GERTZ, 2015); e da Filosofia (MORIN, 2003 e DOLAR, 2014). Ao dialogar com tantos conceitos e noções nesta tese, não pretendo abarcar suas totalidades, mas pensar o processo de criação teatral com eles, entendendo-os como vivos e em movimento.

Quero destacar o uso de anotações que fiz em aulas, seminários e bancas de avaliação como referências na escrita da tese. Muitas das palavras ditas nestas ocasiões provocaram meu pensamento, sensibilizaram-me, permitiram relações com minha pesquisa e ainda não estão publicadas em livros, artigos e outros. Também uso como referências trabalhos, depoimentos e colaborações de alunos meus.

Realizei auditoria artística conforme proposta por Haseman (2015), ou seja, pesquisa videográfica, fotográfica, audiográfica e de registros de trabalhos de artistas relacionados com as temáticas da pesquisa, como os cineastas Reitz e Zilles, e o pintor



Scholles. A escrita da tese pretende amalgamar as investigações da criação cênica à luz da pesquisa bibliográfica e da auditoria artística.

Do processo de criação, emergem questões que não previa inicialmente e cuja abordagem fui percebendo como necessária, tanto na prática quanto na escrita. Um exemplo é a temática identitária e a história dos imigrantes alemães, que acabou se definindo com maior interesse a partir do trabalho prático, principalmente.

Busquei concretizar um trabalho de criação teatral em que me coloco como produtor de palavras, movimentos e ações. A questão que apresentei no início dessa trajetória é: como posso criar teatro tendo as palavras como constituintes de primeira hora em suas sonoridades, melodias e contextos, mas sem deixar de lado outros importantes elementos inerentes à linguagem teatral, como espaço, corpo e relação com espectador?

No decorrer da pesquisa, recolhi palavras de diferentes fontes para desenvolver a criação: literatura, cotidiano, entrevista, filmes, memórias. Em sala de trabalho, realizamos investigações práticas de modos de ação com essas palavras. Mirna Spritzer aponta possibilidades de operar com tais palavras quando diz que:

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe em sua forma, maneiras de dizê-la. Um bom aprendizado para o ator é escutar-se, confrontar-se com as múltiplas possibilidades das palavras. Não satisfazer-se com o óbvio, aprofundar-se na música que as constituem, descobrir-se voz em cada palavra. Perceber que ao buscar novas sonoridades, outras perspectivas se abrem também para sua voz (2010, p.3).

Estas incessantes experimentações fizeram parte do cotidiano desta pesquisa. Muitas foram registradas em *Diário de bordo*, anotações que fiz no decorrer do processo, escritos livres, associações, impressões, tarefas e questões que precisava resolver nos ensaios. Além do *Diário de bordo*, os principais instrumentos de análise são as 16 versões do texto dramático escritas no decorrer do processo e o registro em vídeo da cena teatral<sup>3</sup>.

O pesquisador brasileiro Luiz Fernando Ramos, ao debater a proposta metodológica de pesquisa guiada pela prática, problematiza a proposição de que os modos de difusão dos resultados das pesquisas se deem em forma performativa e sem a produção de um texto, por exemplo, como Haseman chega a sugerir. Ramos pergunta: *mas como esse texto presencial, que não é nem texto nem número, pode sustentar os resultados de uma pesquisa?* (RAMOS, 2015, p. 77).

---

3 O registro em vídeo realizado por Maurício Casiraghi no dia 21 de junho de 2018 no Goethe Institut de Porto Alegre pode ser acessado em <https://youtu.be/wCKCavrXN7A>

Penso, com Ramos (2015), que a escrita da tese é uma forma fundamental que os pesquisadores têm para dar acesso aos conteúdos e resultados de suas pesquisas a quem interessar. Encarei o trabalho de escrever esta tese como um desafio criativo, da mesma maneira que foi um desafio criar a cena teatral. Criar uma tese que, em alguma medida, recria um processo que se dá no fazer e na presença, o qual, por sua vez, é influenciado pelas leituras, reflexões e escrita da tese.

Ir atrás dessas interações foi meu caminho. Tenho consciência de que há muito o que fazer com as palavras na criação cênica e aqui na escrita desta tese. É com elas que tento dar notícia dos procedimentos práticos e escolhas, que aconteceram em pleno movimento, na tentativa de escutar o processo e perceber o que emerge dele para reflexão e o que pode interessar a outros pesquisadores. Emergem do processo de criação noções ligadas à composição dramática e ao trabalho do ator, bem como desafios, como a busca da medida para a atuação, vocalidade e corporeidade. Estas noções e desafios serão desenvolvidos no decorrer da tese.

Assim, a proposta é refletir e investigar sobre a palavra como mecanismo relacional e importante matéria do teatro. Com as palavras recolhidas de diferentes fontes, investiguei modos de criação teatral ligados à tradição e à cultura contemporânea, com especial interesse pelo que as palavras podem suscitar, materializar, sugerir.

As palavras transmitem uma biblioteca filológica mesmo que a gente não saiba. Mesmo as pessoas simples têm um saber profundo da língua, elas sabem mais do que imaginam, se lembram mais do que pensam pela prática da linguagem. As pessoas vêm ao teatro também para se lembrar da sua língua. Reencontrar também a língua do sonho, da infância, outra coisa que a comunicação e a troca. E uma alegria. (NOVARINA *apud* LOPES, 2011, p. 16)

No decorrer da pesquisa, conheci o conceito de *escrevivência*, criado pela escritora e pesquisadora brasileira Conceição Evaristo. Também li, com muito prazer, alguns de seus escritos literários: romance, conto, poesia. Em entrevista ao *Nexo Jornal* (2017), Evaristo diz:

Quando falei da *escrevivência* em momento algum estava pensando em criar um conceito. Eu venho trabalhando com este termo desde 1995 – na minha dissertação de mestrado, várias vezes fiz um jogo com o vocabulário e as ideias de escrever, viver, se ver.

Mais adiante, evidencia que:

Este termo nasce fundamentalmente no imaginário histórico que eu quero borrar, rasurar. Esse imaginário traz a figura da “mãe preta” contando histórias para adormecer a prole da Casa Grande. E é uma figura que a literatura brasileira,

principalmente no período Romântico, destaca muito. Quero rasurar essa imagem da “mãe preta” contando histórias. A nossa “escrevivência” conta as nossas histórias a partir das nossas perspectivas; é uma escrita que se dá colada a nossa vivência, seja particular ou coletiva, justamente para acordar os da Casa Grande.

Evaristo afirma que essa condição contamina toda a sua escrita: *é isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivência*.

Inicialmente, achei que fosse melhor não usar essa noção porque, afinal, sou homem e branco. Por respeito ou por cautela, deixei de lado. Porém, na ocasião da Banca de Qualificação, fui provocado e estimulado pela avaliadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Alcântara, a aproximar-me desse conceito, pois, para ela, havia alguma relação com o que eu estava realizando. Também me encorajei com as palavras de Evaristo (2017):

Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções.

Assim, senti-me autorizado a dialogar como conceito. Falo a partir de meu ponto de vista, dando forma em palavras aos coletivos que habito e que me habitam: os colonos alemães pobres, os professores e os artistas, principalmente. Escrita contaminada pelas condições de vida que conheço e vivo. O conceito parece-me adequado porque se aproximado que fiz na concretude da ação, da criação e da escrita. *Escrevivência* pode ser um modo de pensar a escrita que realizei na construção da dramaturgia de *Boca no Mundo* e, talvez, da própria tese.

A tese apresenta cinco capítulos, estruturados a partir da dramaturgia textual de *Boca no mundo*. Procuro descrever e refletir sobre a experiência desenvolvida no decorrer da pesquisa, trazendo noções e referências teóricas que provocam a reflexão, tendo como foco a criação teatral desenvolvida. Decidi por apresentar, no início de cada capítulo, um trecho da dramaturgia textual criada no decorrer da pesquisa, para materializar a construção e organizar as diferentes partes. Na versão da dramaturgia para a tese, optei por excluir a maioria das rubricas que continha e mantive apenas algumas que considero relevantes para a compreensão. Enquanto ator, usei muitas rubricas para ajudar-me a memorizar as ações, deslocamentos e imagens que me serviam para realizar a cena. Para a diretora, por exemplo, providenciava uma versão do texto sem as rubricas, parecida com a que trago aqui na tese. Assim, o registro escrito em forma de rubricas das orientações feitas pela diretora e das nossas decisões sobre o modo de fazer a cena

poderiam ser detalhados em meus ensaios solitários, me ajudaria a retomar mais demoradamente cada parte, servindo como um caminho para me apropriar do que fazia. Com o tempo, mesmo para mim, muitas dessas rubricas também se tornavam desnecessárias.

Os desafios são muitos. Dar notícias dos estudos e da criação que supõe a presença aqui na escrita da tese, que se realiza na ausência do processo de criação da cena. Este aconteceu no corpo, no tempo passado, atravessado por muitas e simultâneas vozes, possibilidades, dúvidas, conflitos, sentimentos, alegrias. Mas a escrita também se dá com presença: do pensamento, da descrição, da análise e da problematização do processo. Como dar conta, na escrita, da experiência vivida, que não foi linear? Como fazer ver o suor, as tentativas, as intuições, as teimosias e os acasos que envolvem uma criação? Como presentificar em palavras o processo de criação que é por gênese inapreensível? A ideia de uma transcrição, conforme o poeta Haroldo de Campos se referia ao trabalho de tradução de obras literárias, me parece um bom caminho. Ele defendia o trabalho de tradução como uma outra criação, mesmo que intensamente relacionada com a obra original. Refiro-me aqui um texto<sup>4</sup> que escrevi a oito mãos com Cibele Sastre, Tatiana Cardoso e Marcelo Adams sobre escrever e pesquisar em arte, no qual defendemos que *o uso do conceito de transcrição, [...], permite pensar na escritura de uma pesquisa em arte como a oportunidade de uma criação em si* (ICLE, 2019, p. 208).

De início, organizei um apanhado de possibilidades para o trabalho prático e apresento agora uma síntese dessas ideias, que listei para que servissem de pontos de partida para a criação do trabalho cênico desta pesquisa. São imagens, textos, listas, ideias, lembranças, brincadeiras e vontades. Elementos mais ou menos concretos que povoavam minha imaginação naquele momento, no final do ano de 2016. Alguns deles constavam no pré-projeto de pesquisa, como a fala dos alemães no Brasil, mas outros não. Naquele instante, achava que poderia abordar o portunhol, a linguagem da publicidade, o mito da ninfa Eco escrito por Ovídio, os romances *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1932) e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953). Escrevi que *gostaria de explorar o cômico/humor (mas não só!)*. Também gostaria de incluir os espectadores no jogo. Gostaria de saltar, pular, assobiar, contar histórias ou pedaços de histórias, misturar apresentação e representação, encontrar *coisas interessantes*, idiosincrasias da

---

4 Refiro-me ao capítulo *Propostas de uma escrita transcriativa (ou como compartilhar o gosto de uma maçã?)*, do livro *Descrever o inapreensível: Performance, pesquisa e pedagogia*, organizado por Gilberto Icle, junto à Rede Internacional de Estudos da Presença.

minha própria voz. Alguns jogos e brincadeiras com palavras que poderiam servir de algum modo: telefone sem fio, eco, forca, caça-palavras, entre outras. Vocabulários específicos de profissões como advogados, mecânicos, médicos, acadêmicos, técnicos de computação, cabeleireiros, professores de diferentes áreas do conhecimento e especialistas em geral.

A listagem dos amplos materiais apresentados aqui ajudou-me a visualizar o interesse em abordar palavra, vocalidade e dramaturgia. Fiz estas listas pensando no fazer teatral que iniciaria logo em seguida. Dialoguei com minha orientadora e com a diretora, expondo minhas ideias e ouvindo seus pontos de vista. Feito isso, a lista foi guardada.

Assim, imaginava que, em um futuro próximo, os materiais reunidos poderiam virar teatro. Sabia que muitos deles sobrariam, se transformariam, seriam dispensados ou aproveitados para a criação. Outras matérias surgiram. O próprio caminho e o envolvimento com o processo de criação conduziram as escolhas, que não seriam mais só minhas, pois logo a direção cênica entraria no jogo com suas propostas também. Mas foi importante realizar este arquivo porque com ele tinha a sensação de ter pontos de partida mais concretos e pude começar a conversa com a diretora.

Quem escreve esta tese é o ator e dramaturgo envolvido na criação de *Boca no Mundo*, bem como o professor de Teatro, o pesquisador, o descendente de colonos alemães, o cidadão preocupado com seu país, entre outros tantos. Para escrevê-la, faço escolhas, assumo o meu olhar, as minhas impressões e compreensões do vivido. Aproximo-me com cautela desta tarefa. No início, tinha um projeto com algumas ideias, como usar o formato de conferência, abordar a docência e a fala dos imigrantes alemães. Com a presença da diretora, as ideias ampliaram-se: incluir teoria como texto na cena, usar material autobiográfico na dramaturgia... A definição de que seria um solo foi assustadora para mim no início e a cada apresentação, já no final do processo. Nunca havia feito um trabalho solo, mas o desafio foi enfrentado por questões práticas e pela vontade de defender a palavra no espaço do teatro.

No Capítulo 1, descrevo e reflito sobre o processo de criação, com maior atenção à primeira cena, *Prólogo*, à luz de noções como as de palavra (BASILIO, 2004; NOVARINA, 2009), voz (DOLAR, 2014; PELICORI, 2007), vocalidade (ZUMTHOR, 2005), abordagens somáticas (SASTRE, 2015) e conferência performativa (SAGASETA, 2015). No Capítulo 2, a cena *Um menino que lia* é o foco, e reviso o processo em face de noções, tais como, teatro biográfico (LEITE, 2017) e memórias (COUTO, 2014; STANISLAVSKI, 1988), e a

palavra segue sendo tema importante. No terceiro capítulo, abordo as cenas *Oto*, *A minha mãe* e *Eu*, em que a memória pessoal se amplia para o campo da memória coletiva, abarcando a temática de identificações (HALL, 2000). No quarto capítulo, o foco é nas cenas *Aula de História* e *Oto 2*, nas quais o contexto histórico do Brasil é abordado (SCHWARCZ & STARLING, 2015), contexto este repleto de complexidades (MORIN, 2003). As cenas *É preciso lembrar*, *Eu vendia palavras* e *Dos dentes* são assunto do quinto capítulo, em que memória (IZQUIERDO, 2006) e confissão em cena (CORNAGO, 2009) são abordadas. Na parte final, *Últimas palavras*, busco articular as diversas noções e refletir sobre a criação de *Boca no mundo* enquanto reunião dos ofícios de docência e atuação em teatro, além de expor um pouco do processo de escrita desta tese.

## 1 DA PALAVRA: NO COMEÇO, FOI UM GRITO

### BOCA NO MUNDO

#### PRÓLOGO

(Música *Livros* na voz de Caetano Veloso)

Tropeçavas nos astros desastrada  
Quase não tínhamos livros em casa  
E a cidade não tinha livraria  
Mas os livros que em nossa vida entraram  
São como a radiação de um corpo negro  
Apontando pra a expansão do Universo  
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)  
É o que pode lançar mundos no mundo.

Tropeçavas nos astros desastrada  
Sem saber que a ventura e a desventura  
Dessa estrada que vai do nada ao nada  
São livros e o luar contra a cultura.

Os livros são objetos transcendentos  
Mas podemos amá-los do amor táctil  
Que votamos aos maços de cigarro  
Domá-los, cultivá-los em aquários,  
Em estantes, gaiolas, em fogueiras  
Ou lançá-los pra fora das janelas  
(Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)  
Ou o que é muito pior por odiarmo-los  
Podemos simplesmente escrever um.

Encher de vãs palavras muitas páginas  
E de mais confusão as prateleiras.  
Tropeçavas nos astros desastrada  
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas.

(O ator olha lentamente para os espectadores)

Boa noite! Este teatro/conferência/cena/aula/palestra parte da minha pesquisa de doutorado, cujo tema de investigação é a PALAVRA como matéria humana e artística fundamental, como ponto de partida e de chegada... Na cena, encarnada, dita, entre nós. Palavra que pode valer por mil imagens.

O dramaturgo e pintor francês Valère Novarina diz que: *as palavras*

*que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala.* 2009, página 14.

Que palavra é preciso ser dita? O que acontece entre quem fala e quem escuta?

Ele também diz que *a palavra humana é uma profecia animal; a fala chama, não nomeia.* A palavra não define. É polifônica. E a voz pode oferecer contradições, ruídos e selvageria às palavras... que são uma tentativa de nominar, de preencher um vazio que existe entre nós e o mundo, eu e o outro, eu e as coisas, eu e tu, por exemplo.

O filósofo esloveno Mladen Dolar afirma que cada voz é única e tem a qualidade de uma impressão digital.

O professor, poeta, meio nômade, Paul Zumthor afirma que *a palavra aponta em direção ao outro.* Este mesmo senhor, Zumthor, criou o conceito de vocalidade, que se refere à palavra encarnada e compartilhada, uma coisa que acontece entre nós, corpórea, que tem a ver com uma dimensão poética.

Agora, eu tenho que procurar o livro do Zumthor que a diretora escondeu pra eu não mentir para vocês que estou procurando. Vocês já assinaram a lista de presença? Tem que assinar, senão, depois, não adianta pedir certificado... Olha que bonito!

*Entendamos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem a alimentação e a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema, da mesma forma que escuta ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. Eu insisto na palavra.* Zumthor, 2014, página 69. As palavras. As palavras nascem em nós e se dirigem ao outro.

*Entendo a experiência do dizer como algo que inclui o ouvir, que pressupõe o ouvinte e que propicia uma experiência compartilhada. Um momento em que ambos se tornam sujeitos, porque sua ação é efetiva, e objetos, pois são suas histórias, suas memórias e seus corpos que as*



*palavras, os sons, o silêncio e os suspiros traduzem.* Spritzer, 2015, p.1.

Vou ler mais uma coisinha pra vocês... *Falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos –, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar.* 2009, página 14.

(MÖDINGER, Carlos & FAGUNDES, Patrícia. **Boca no mundo.** Porto Alegre, 2018)

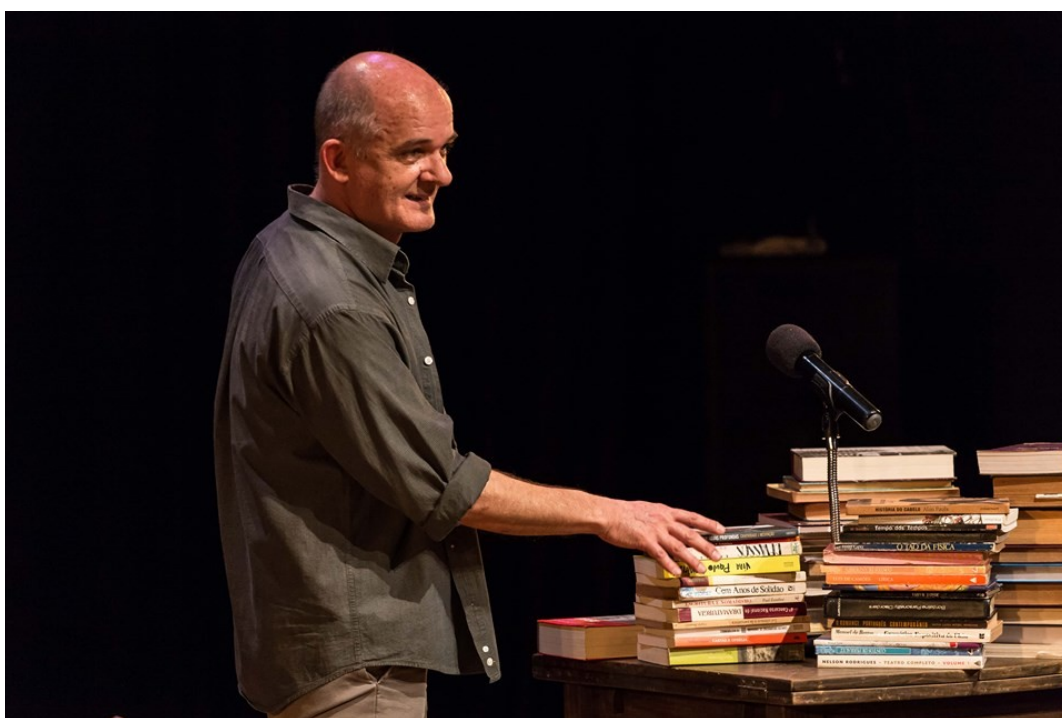


Imagem 2 – Boca no mundo: prólogo. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

A estreia de *Boca no mundo* foi no dia 8 de junho de 2018 na Casa de Teatro de Porto Alegre<sup>5</sup>, em uma sala de aula adaptada para apresentações de teatro. A cenografia contém um quadro branco com canetas e apagador, uma cadeira e uma mesa cheia de livros. Para as apresentações nesse espaço, que tinha as paredes brancas e com algumas manchas, produzimos uma espécie de papel de parede, com páginas de livros coladas aleatoriamente em papel e fixadas no fundo e nas laterais. Isso ajudou a compor

<sup>5</sup>Casa de Teatro de Porto Alegre é um centro de formação de atrizes e atores para Teatro, Cinema e Televisão, oferecendo grande variedade de cursos destinados aos adultos, crianças e adolescentes, desde iniciantes a profissionais em busca de formação continuada. (<https://www.casadeteatropoa.com.br/>).

a cenografia na ocasião. Nos outros espaços, este último recurso não foi usado. O espaço foi organizado de modo a propiciar a proximidade do ator com os espectadores.

A trilha sonora de *Boca no mundo* contém várias canções populares brasileiras, e cada canção ajudou a criar diferentes atmosferas para as cenas. Na cena inicial, denominada *Prólogo*, a canção proposta pela diretora foi *Livros*, de Caetano Veloso (1998)<sup>6</sup>, em gravação do compositor. A música marca o início da peça e da primeira cena. É uma abertura que homenageia os livros, tem ritmo, e os trechos finais são quase falados pelo intérprete. O figurino usado é muito próximo ao do cotidiano: uma calça e um tênis na cor cinza, uma camiseta preta.

Meu trabalho iniciava antes da peça propriamente, recepcionando os espectadores, oferecendo um copo de cachaça<sup>7</sup> e ajudando-os a se acomodarem no espaço, buscando construir uma atmosfera próxima e mais relaxada para o encontro. Nos primeiros acordes da música, ia me colocando no espaço cênico, a luz de serviço se apagava, e uma luz cênica básica entrava. Vestia uma camisa do tipo social, arregaçava as mangas e sentava, olhando para o quadro vazio. Então, espalhava livros pelo espaço e preparava-me para atuar, em um breve aquecimento. Vocalizava junto com o áudio a parte final da música, que é mais declamada.

Iniciava a aula com um pouco de teoria sobre a palavra e o ato de falar. Assumia para o público que a cena é parte desta pesquisa de Doutorado. No decorrer da cena, escrevia no quadro o termo PALAVRA, além dos nomes das principais referências que trazia. Movimentava-me no espaço em percursos escolhidos e, em alguns momentos, olhava diretamente para um espectador. Subia na cadeira para ler Zumthor. Usava microfone para fazer a citação de Spritzer e da última frase de Novarina.

A investigação prática teve início um ano antes da estreia, em maio de 2017, quando me percebia diante de um projeto desafiador. Escrevi no *Diário de bordo*:

No dia 2 de maio, realizamos nosso primeiro ensaio, na sala 3 do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Mobilizamos o corpo e uma energia de trabalho, vocalizamos textos literários diversos e de nosso interesse. Entre eles, Ovídio, Hilda Hilst, Fabian Severo e Daltro Trevisan.

Tive a agradável sensação de começar e, já neste primeiro dia, percebi, da parte da diretora, um cuidado para não atropelar, para entender o que é a proposta de minha pesquisa e colaborar com ela. Vi que, com calma, nos aproximaríamos juntos do que viríamos a fazer (02 de maio de 2017).

---

<sup>6</sup> *Livros*. Composição de Caetano Veloso. Álbum Livro. Gravadora: Philips 1998

<sup>7</sup> Nas apresentações realizadas na UFRGS e na FUNDARTE, a cachaça não foi servida, por tratar-se de instituições públicas, onde o consumo de bebidas alcoólicas não é permitido.

Nesse período, os ensaios ainda eram mais esparsos – três vezes por semana –, pois precisava conciliar o início da pesquisa com outros afazeres, principalmente as disciplinas do Doutorado e minhas obrigações como professor do Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura, da UERGS.

O fragmento denominado *Prólogo* surgiu a partir de uma proposta da diretora para que eu escrevesse sobre os conceitos teóricos e as principais referências da pesquisa em andamento, com a ideia de colocar esse texto na cena. Estruturei um pequeno texto com trechos que explicitavam os objetivos iniciais da pesquisa, selecionei algumas citações de referenciais importantes, Patrícia sugeriu outros tantos, e começamos a trabalhar. No *Diário de bordo*, escrevi que

De início, achei esta proposta de cena inicial falando da própria pesquisa que estou desenvolvendo, feita pela diretora, um tanto desafiadora para mim. Achei muito texto... Como tornar isso interessante para o espectador? Ai, ai, ai... Mas estou tentando me apropriar, tornar estas palavras uma matéria sonora, sem abandonar nem me apegar demais ao sentido das palavras que digo... (*Diário de bordo*, 3 de outubro de 2017).

A dramaturgia não foi criada exatamente na ordem que tomou na forma final. Trabalhamos vários materiais, que viriam a ser cena ou não, em simultaneidade. Portanto, a cena inicial não foi a primeira a ser criada – pelo menos, não sozinha.

Pensando em como a criação se deu e, mais especificamente, em como a dramaturgia se constituiu neste trabalho, os termos *colagem* e *narrativas enviesadas* parecem ajudar-me. No *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (1999, p. 51), consta que o termo *colagem* advém da pintura: *foi introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas, para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda, de objetos artísticos e objetos reais*. Ao falar de colagem dramática, Pavis refere-se à *pesquisa de textos ou de elementos de jogos cênicos de origem diversa* (p.52).

A crítica de arte e artista visual Katia Canton fala de narrativas enviesadas como *uma forma particular e contemporânea de contar histórias* (2014, p.15), em que as palavras e seus sentidos

formam uma narrativa que incorpora sobreposições, fragmentações, repetições, simultaneidade de tempo e espaço – enfim, todo o jogo que pode fornecer elementos para a criação de uma obra de sentido aberto, que se constrói durante a relação com o outro, com o público, com o leitor, com o observador (CANTON, 2014,p.37).

A proposição de composição dramaturgica, de Fagundes, é influenciada pela noção de narrativas enviesadas de Canton e de colagem. Segundo a diretora, também pela noção de bricolagem:

[...] noção que em si já é uma constelação de apropriações, que passam por Lévi-Strauss, Derrida, Certeau, pesquisa educacional (NEIRA; LIPPI, 2012) e pelo próprio fazer artesanal que deu origem à palavra: pensamentos e fazeres que compõem a partir de materiais já existentes, incorporando diferenças, trabalhando a partir da experiência (FAGUNDES, 2019, p.75).

Retomo agora o artigo de Fagundes (2019) para evidenciar as contribuições da diretora e seu modo de trabalhar na construção d essa cena. Em sua proposta de composição dramaturgica, ela trabalha com o que chama de *plataformas para a criação*. A primeira seria a *Estrutura central ou frame*, que serve como *referência básica estrutural, espécie de armação a ser desenvolvida, inspirada em modelos narrativos* (p. 68). Diz ela:

*Boca no Mundo* inspira-se no modelo de conferência ou aula, jogando com a própria experiência do ator, também professor universitário. A partir desse modelo, apropriam-se elementos, como a exposição didática, o quadro branco, fragmentos textuais teóricos, direcionamento direto ao espectador, desenvolvimento de temas históricos (como a imigração alemã no Rio Grande do Sul e a formação violenta do Brasil), para compor uma dramaturgia entremeada com material biográfico (p. 69).

Considero importante destacar que o modelo de conferência ou aula não foi tratado como um modelo rígido, a ele se combinando outros modelos, como veremos no decorrer da tese. Então, uma das primeiras definições que fizemos foi que construiríamos uma cena solo, coisa que ainda não havia experimentado como ator.

Outra plataforma, para a diretora, seria a temática. Para ela, ter de início o tema que será trabalhado na criação *pode promover fluxos criativos sem definir formatos cênicos* (p. 69). O grande tema de nossa criação era a palavra. A ideia inicial era experimentar e refletir sobre a criação, tendo a palavra e a vocalidade como pontos de partida e de chegada no processo. Um bom começo, mas amplo demais. Logo, a pergunta: que palavras? E assim nos colocamos em movimento para a criação com palavras.

Definições espaciais e recursos concretos que constituem elementos de composição também estiveram presentes desde o começo dos ensaios e ajudaram na construção da dramaturgia e da cena. Já de início, buscamos uma espacialização na cena que priorizasse uma relação quase íntima com os espectadores; objetos, como livros, quadro branco, mesa e cadeira, estiveram presentes e colocados no trabalho de criação já nos primeiros ensaios, gerando dramaturgia, possibilidades de ação, jogo e composições para a cena. Problemas simples e difíceis iam se apresentando para mim:

escrever, desenhar e, o pior, apagar o quadro. Onde colocar as canetas? Problemas que os ensaios e devidas escolhas foram resolvendo.

Em um dos primeiros ensaios, a diretora levou uma pilha de livros e propôs que eu os utilizasse como objetos, improvisando. Naquele momento, usamos livros que estavam por perto, livros que praticamente estavam sem uso. Mas logo surgiu a necessidade de usar livros escolhidos, e os meus livros pessoais foram para sala de ensaio, permanecendo como objetos da cena porque ofereciam, para mim, como ator, uma relação afetiva real, pois tenho uma história com cada um deles. Já para o espectador, a presença desses livros em cena criou uma segunda textura. Eles só estavam ali, eram manuseados em cena por mim, eu lia trechos de alguns. Mas os espectadores viam livros e outros escritos de Cervantes, Conceição Evaristo, Nelson Rodrigues, Ruth Rocha e Manoel de Barros, além de catálogos de exposições e monografias de alunos.

A plataforma denominada por Fagundes (2019) como *Matérias*, nesta primeira cena de *Boca no mundo*, é a teoria estudada, da qual alguns trechos selecionados e experimentados em ensaios acabaram sendo falados/lidos em cena. Em outros trechos, usamos outras matérias, como trechos de entrevista, narrativas biográficas, literatura e cartões com poesia. Outra das plataformas é o *Repertório*, que está ligado aos *desejos e interesses dos atores e atrizes envolvidos na criação* (p. 73) e suas possíveis habilidades. Na primeira cena, o principal repertório usado foi a vocalização de trechos dos escritos teóricos feita pelo ator.

A construção da dramaturgia da cena partiu das definições básicas mencionadas anteriormente: uma cena solo em formato de conferência, com interesse em experimentar formas de criação com as palavras, utilizando objetos, como livros, quadro branco, canetas, apagador, e a teoria estudada.

Em agosto de 2018, foi-me concedida pela UERGS uma licença de 11 meses para realizar os estudos de Doutorado. A partir de então, sem os compromissos docentes, pude dedicar-me com maior intensidade e com mais tempo aos ensaios e à pesquisa.

No mesmo período, começamos a ensaiar em novo espaço:

Para os ensaios, surge a oportunidade de um novo espaço. A sala da Cia Rústica no projeto Usina das Artes, no Bairro Santana.

Hoje fui conhecer a sala com Patrícia. Transportamos os materiais que estavam no DAD: uma porção de livros, um quadro branco, canetas, apagador, papel, etc. Percebo que já temos algumas coisas para o “teatro” acontecer.

Uma sala razoável, à qual tenho acesso mais facilitado e onde posso guardar o material. Ajudarei a manter a sala.

Os ensaios seguem, agora na nova casa. (*Diário de bordo*, 15 de agosto de 2017)



Imagem 3 - *Boca no mundo*: prólogo. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

No início da pesquisa, voltei-me para as minhas vivências com a palavra. Tenho memórias de que as palavras, no contexto em que vim ao mundo, não são coisas simples. Às vezes, tento dizer ou escrever algo, mas, quando escuto ou leio, constato que disse/escrevi coisa diferente do meu querer. Na interação com o outro, esse problema só aumenta. O escritor curitibano Dalton Trevisan (1997, p. 118) fala do quanto é difícil encontrar as palavras certas para dizer o que se quer dizer. *Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pelo negro do cachorro.* Na irônica metáfora criada pelo escritor, percebo a complexidade das palavras. Usamos palavras o tempo todo na vida, seja para nos comunicarmos sobre questões triviais e concretas, seja para fazermos poesia e metafísica, por exemplo.

Mas o que são as palavras? No decorrer da pesquisa, achei que nos estudos da área da Linguística encontraria uma definição de palavra que fosse evidente e satisfatória. Porém, mesmo nesse campo, considerando seus diferentes eixos, a tarefa de conceituar o que é palavra mostra-se problemática para os especialistas, segundo a linguista e professora Margarida Basilio (2004,2011). No entanto, Basilio afirma que *a palavra é uma unidade linguística básica, facilmente reconhecida por falantes em sua língua nativa* (2004,p.12).

Graficamente, segundo a autora, parece haver o consenso geral de que palavra é *a sequência de caracteres que aparece entre espaços ou pontuação e que corresponde a uma sequência de sons que formam uma palavra na língua* (2011, p.11). Contudo, quando se trata de língua falada, Basilio afirma que é mais difícil tentar uma definição, pois fica mais complicado reconhecer esses espaços entre as palavras.

Em seus estudos, a autora examina várias possibilidades de conceituação da palavra e apresenta suas incompletudes. *A palavra é normalmente tida como uma unidade de significação. Entretanto, são mais comuns as palavras que têm mais de um significado* (2011, p.13).

Outra hipótese é a de que as palavras de uma língua são aquelas que constam nos dicionários, mas a autora aponta a existência de um lapso temporal entre o uso das palavras pelas pessoas e o registro dessas palavras no dicionário. As palavras são inseridas no dicionário geralmente bem depois de seu uso se difundir entre os falantes, e também constam nos dicionários palavras antigas que não são mais usadas. Isso *significa que qualquer dicionário sempre estará defasado em relação às palavras da língua* (2011, p.11). Basilio acaba por concluir que, *mesmo admitindo que os dicionários registram a maior parte das palavras de uma língua, a resposta não seria satisfatória* (2011, p.11).

As explicações mostram-se incompletas para conceituar as palavras, pois estas são usadas e criadas pelas pessoas para se comunicarem no devir da vida e à revelia de regras – mas nem tanto assim. Para formarmos palavras, geralmente fazemos uso de classes, como *o substantivo, o adjetivo, o verbo e, de um modo marginal, o advérbio* (2011, p.18). Para isso, existe o conceito de léxico:

uma espécie de banco de dados previamente classificados, um depósito de elementos de designação, o qual fornece unidades básicas para a construção dos enunciados. O léxico, portanto, categoriza as coisas sobre as quais queremos nos comunicar, fornecendo unidades de designação, as palavras, que utilizamos na construção de enunciados (BASILIO, 2011, p.7).

Basilio aponta para a característica do léxico de ser *ecologicamente correto*, pois seria *um banco de dados em permanente expansão, mas utilizando sobretudo material já disponível, o que reduz a dependência de memória e garante comunicação automática* (2011, p.8). Dessa forma, os processos de formação das palavras se dariam como uma reciclagem de materiais. A linguista menciona a existência de um *léxico real*, que são as palavras de uma língua que são usadas pelas pessoas, e um *léxico virtual*, que são padrões para que possam ocorrer novas construções de palavras.

Portanto, conceituar as palavras com precisão e sem abarcar várias condicionantes e nuances possíveis é um problema também para os linguistas e gramáticos. As palavras estão no mundo, sendo criadas e usadas pelas pessoas. Basilio acaba por questionar o próprio enfoque do que seria uma palavra e afirma que:

É importante, pois, que possamos conviver com a diversidade e com a complexidade. É o preço que pagamos por um sistema de comunicação mais flexível; as estruturas rígidas são sempre mais fáceis de descrever, mas muito mais limitadas em sua utilização (2011,p.15).

Além dessa flexibilidade na comunicação e na formação de palavras, quero trazer aqui outras questões importantes relacionadas à palavra, como o que Milano, em uma aula<sup>8</sup>, chamou de *caráter arbitrário da linguagem* (2018). Segundo a professora e fonoaudióloga, *a língua é ilusão de que comungamos relações de forma e sentido*. Ela diz que falar é necessariamente mentir, uma vez que, quando falamos, estamos lidando com a realidade, mas sem os objetos dessa realidade. A linguagem seria a criação de uma representação do mundo sem o mundo, portanto, mentirosa, pois não há compromisso da palavra com a coisa. Milano define a língua com suas palavras como um sistema simbólico radicalmente aleatório que não tem relação com o mundo. Ela afirma que partilhamos esse pacto de ilusão porque precisamos, temos que partilhar as faltas, o mal-estar de ser e estar no mundo.

Se as palavras não são as coisas (que elas designam), penso que são coisas em si. São palavras – e com elas podemos fazer poesia, pedir um café, fazer teatro. Com todas as limitações, ainda há o que queremos, precisamos e podemos dizer com palavras. Elas podem nos trair, há o que elas não dizem, há palavras que não são ditas, e outras que são ditas em excesso.

Retomando o campo do teatro, trago palavras do ator e escritor francês Antonin Artaud: *tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo* (2006, p.125). *O teatro assim como a palavra tem necessidade de ser deixado livre. [...] e a obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras* (p.134).

Na abordagem desta pesquisa, as palavras são entendidas como elementos relacionais que têm sua própria materialidade, além dos significados correntes que podem abarcar. As palavras são som, são corpo. Elas criam imagens. Há aspectos da palavra que não estão ligados diretamente ao seu sentido, mas são percebidos em sua

---

8 Poéticas da escuta: componente curricular (PPGAC, 2018), ministrada pela professora Mirna Spritzer. Professoras convidadas: Isabel Nogueira, Cláudia Zanatta e Luiza Milano. Assistiu-se a vídeos; escutaram-se Calvino, os barulhos da cidade, variados áudios; leram-se Artaud, Guimarães Rosa e Barthes, entre outros.



materialidade sonora, quando falada, ou visual, quando escrita. As palavras podem ser fragmentadas, desconstruídas, descontínuas, esvaziadas ou plenas de sentido... Às vezes, tenho a impressão de ter usado a palavra certa. O dramaturgo francês Valère Novarina inverte a colocação e diz o que as palavras não são:

As palavras não são objetos manipuláveis, cubos de encaixe para se empilhar, mas trajetos, sopros, cruzamentos de aparências, diretivas, campo de ausência, cavernas e um teatro de reviravoltas: elas contradizem, caem (2009, p. 16).

Ele defende a palavra falada: *nem instrumentos, nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro* (2009, p.14).

Com Novarina, penso que a fala/palavra é primeiramente interior. Com Zumthor (2005), que ela se dirige ao outro, ataca o outro, e que o outro as dirige a nós e nos ataca com elas.

Com todas essas complexidades e dificuldades, meu encantamento com as palavras permanece. Palavras das histórias que me contavam na infância e contam até hoje. De Shakespeare, com as quais, sempre que tenho contato, me surpreendo. Das canções que sabia de cor. Dos poemas do Pessoa e outros poetas que descobri na adolescência e até hoje me tocam. Dos pedaços de conversas de pessoas estranhas que escuto na rua. As palavras que me encantam me chegam nas vozes de crianças aprendendo a falar, de pessoas que falam, cantam, murmuram, gritam. Também as escuto dos livros, discos, canções, cartas, *e-mails*, bilhetes, cartazes, *outdoors*, vídeos.

Para abordar as noções de palavra, preciso juntar outras, como as de voz, fala e vocalidade.

O professor e poeta franco-suíço Paul Zumthor afirma que *a voz ultrapassa a palavra. [...] A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço. [...] A voz se diz enquanto diz* (2006, p. 11). Ele estranha que ainda não tenha sido criada uma ciência da voz, haja vista sua importância, alcance e dimensão. Para ele, essa ciência deveria *abarcara tanto uma fonética quanto uma fonologia, chegar até uma psicologia da profundidade, uma antropologia e uma história. Deveria ultrapassar amplamente o domínio vocal propriamente dito* (2006, p.63).

O filósofo esloveno Mladen Dolar aponta o fato de que a voz oferece desvios e contradições ao significado lógico das palavras. Ele diz:

A voz é outra coisa: em linguagem é aquilo que não contribui com a significação, é o que não ajuda a fazer sentido. E isto poderia servir como sua definição provisória – é o que não pode ser dito, ainda que torne possível o dizer (2016, p. 5).<sup>9</sup>

Nos estudos sobre a noção de voz que realizei no decorrer da pesquisa, percebo que, por um lado, a voz é apresentada como singularidade, como um dado identitário. Para Dolar, *a voz é o excedente do corpo, e ao mesmo tempo a quintessência do espírito – a infância, memórias, experiências de vida, intenções, em uma palavra, a alma* (2017 p.18)<sup>10</sup>. A atriz e pesquisadora argentina Ingrid Pelicori (in BANEGAS, 2007, p.44) escreve que *a voz é fundamentalmente revelação da subjetividade. Assim, cada voz nos conta uma história. [...] na voz se expressa uma visão de mundo*<sup>11</sup> (p.45).

Por outro lado, entende-se a voz como produção e construção. A atriz argentina Liliana Herrero aproxima as duas ideias:

Se tomarmos a identidade como algo que está sempre sendo construído, isto é, não como algo que está definitivamente feito, então também podemos pensar a voz como uma construção, como um fazer. Um fazer-se na cultura, com a nostalgia do grito ou do balido (in BANEGAS, 2007, p.64).<sup>12</sup>

Pensando com Herrero, posso dizer que essas duas abordagens não são excludentes. A história que cada voz conta, de que nos fala Pelicori (2007), não conteria seu construto também? Ao dizer que uma voz expressa uma visão de mundo, a autora destaca o caráter de entre que a voz contém:

Há um espaço de dentro e um espaço de fora, e a voz está no meio. É um entre. Entre o interior e o exterior. E também entre o inteligente e o sensível; entre o corpóreo e o incorpóreo; entre a natureza e a cultura; e, por que não, entre o humano e o divino (2007. 37).<sup>13</sup>

Esse entre se dá no mundo e seus embates. Dolar (2016) afirma que falar com a própria voz é uma conquista. A musicista e professora de música, Isabel Nogueira, afirma que *a voz é o estar no mundo. Fazer ouvir sua voz é a metáfora para participação, para existência e ao mesmo tempo para a singularidade. O timbre que faz reconhecível a pessoa. Forma de onda imbricada com presença. Uma existência através da voz*

---

9 La voz es otra cosa: es en el lenguaje aquello que no contribuye a la significación, es lo que no ayuda a hacer sentido. Y esto podría servir como su definición provisoria – es lo que no puede ser dicho, aunque hace posible el decir. (Tradução minha).

10 La voz es el excedente del cuerpo y, al mismo tiempo, la quintaesencia del espíritu: infancia, recuerdos, experiencias de vida, intenciones, en una palabra, el alma. (Tradução minha)

11 La voz es fundamentalmente revelación de la subjetividad. Así, cada voz nos cuenta una historia.[...] una visión del mundo se expresa en la voz. (Tradução minha).

12 Si tomamos a la identidad como algo que se está construyendo siempre, es decir no como algo que está definitivamente hecho, entonces también podemos pensar a la voz como una construcción, como un hacerse. Un hacerse en la cultura, con la nostalgia del grito o del balido. (Tradução minha).

13 Hay un espacio de dentro y un espacio de fuera y la voz está en el medio. Es un entre. Entre lo interior e lo exterior. Y también entre lo inteligente e lo sensible; entre lo corpóreo e lo incorpóreo; entre la naturaleza y la cultura; y por qué no, entre lo humano y lo divino. (Tradução minha).

(NOGUEIRA, 2017, p.7). Para Novarina, *nós levamos o mundo na nossa boca ao falar* (2009, p. 19).

Então pergunto: e a minha voz? Tenho nela muitas vozes que ouvi e que não ouvi. Construí esta voz no percurso da vida, vivendo. Ela lembra meus pais, meus irmãos e também famílias não sanguíneas. Qual é a voz que coloco em cena? É a construção de uma vida inteira, no meu caso, 53 anos. Esta construção inclui treinamentos técnicos, aulas de voz e canto, experimentos vocais... Práticas de um ator em seu ofício, preocupado com sua emissão, projeção, articulação, ressonâncias, volumes, etc. Construção de um professor que gosta de falar com seus alunos e que também tem hábitos nocivos, como o de fumar. Meus problemas odontológicos afetam a mim como um todo e a minha voz. Minha voz traz acentos, sotaques, palavras e frases que me acompanham, me atravessam. De alguma forma, traz todos os atores com quem já trabalhei, a quem já assisti. Traz também a infância, o tempo passado, o vivido e o por viver.

Voz que está sempre em obras, assim como eu, sendo construída. Traz memórias do que já fui, sou e serei. O timbre está ligado à identidade vocal? Pois minha voz tem um timbre metálico. Não é uma voz muito comum, nem linda nem horrorosa. Acho que, às vezes, consigo falar com minha própria voz. A minha voz chinfrim e as palavras em mim. Uso esta expressão, que Chico Buarque de Holanda usou na canção *Até o fim* (1978)<sup>14</sup>, para elevar um pouco as vozes chinfrins, como a minha. Chinfrim é o contrário de primoroso, elegante, fino ou sofisticado. É sinônimo de cafona, barulhento, desordenado, confuso, reles, ordinário, brega. Tem relação com gritaria, berreiro, banzé, balbúrdia, algazarra, alarido (Dicionário Etimológico, 2018)<sup>15</sup>. Revisando as características da minha voz, chego à conclusão de que ela está próxima de alguns sinônimos de chinfrim. Não sei cantar direito, mas posso usá-la com ritmo, volume, alturas, intensidades e intenções distintas. Nas poucas ocasiões em que cantei em corais ou em cena, percebi que os regentes sempre manifestaram dificuldade para classificar minha voz entre o grupo dos tenores e o dos baixos. Mesmo assim, gosto de cantar, pelo menos no cotidiano e, em alguns trechos de *Boca no mundo*, cantarolo.

Em minha formação, voz e corpo foram abordados juntos. Quando fiz o curso de Teatro no DAD/UFRGS, entre 1992 e 1996, a professora de voz, Marlene Goidanich<sup>16</sup>, em

14 *Até o fim*. Composição de Chico Buarque de Holanda. Álbum *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: 1978.

15 <https://www.dicionarioetimologico.com.br/chinfrim/> em 18.jun 2018. Usei muitos dicionários e, às vezes, me absteve de referenciar o uso pontual e mais breve, fazendo-o quando é mais evidente.

16 Marlene Goidanich foi professora de voz no DAD/UFRGS e participou de diversos grupos dedicados à música antiga, principalmente o *Conjunto de Câmara de Porto Alegre*, especializado em música medieval e

determinado momento, observou que eu usava uma voz mais aguda do que a minha voz natural. A atenção dela ajudou-me a atentar para o que fazia e faço com a minha voz. Nas aulas da professora Marlene, aprendi a cuidar da minha voz e a abri-la mais. Trabalhávamos com atenção à respiração e articulação, exercitando ressonadores, ação vocal e imagens sonoras.

Nas peças que fiz, às vezes, tive bons resultados vocais, sempre com muito trabalho, explorando variações possíveis: volume, articulação, altura, intenções e sotaques. Destaco, em minha trajetória como ator, *Os enganadores da morte*, montagem de teatro de rua que apresentamos durante 10 anos sem uso de microfone. Nesse momento, minha voz mostrava-se potente.

No *Prólogo de Boca no mundo*, cantarolo o trecho final da música inicial, junto com a gravação de Caetano Veloso. Busco, nesse e em outros trechos, uma aproximação com a ideia de cantar, coisa que é difícil para mim. Inclusive, hesitei em usar o termo *cantar* aqui na tese, mas, como me disse minha orientadora, cantar é soltar a voz ao som da melodia e não inclui cantar bem ou mal. E cantarolar é também cantar.

Penso que a voz e a palavra são percebidas além de entendimentos lógicos e racionais. Elas tocam e incluem outros sentidos de nossas capacidades perceptivas, e, para isso, a busca de texturas diferentes para a emissão das palavras, como cantar ou usar o microfone em trechos diferentes da cena.

No processo de junção da palavra com a voz em cena, explorei qualidades da voz, como volume, altura, articulação e ritmo, com o entendimento de que esses aspectos referentes à técnica da fala podem ser abordados em consonância com um entendimento, um saber da fala, do que se fala e por que se fala. Dolar afirma que a voz é *a parte onde o sentido se encontra com a carne* (2016, p.30)<sup>17</sup>. *A voz como abertura não é uma abertura nem ao sentido enquanto tal, nem à presença enquanto tal, mas uma abertura a sua pura divergência* (p.31)<sup>18</sup>.

---

coordenado por ela entre 1978 e 2006. É preparadora vocal de muitos trabalhos teatrais.

<sup>17</sup> La voz es la parte donde el significado se encuentra con la carne. (Tradução minha).

<sup>18</sup> La voz como abertura no es una abertura ni al sentido como tal, ni a la presencia como tal, sino una abertura a su pura divergencia. (Tradução minha).



Imagem 4 - *Boca no mundo*: prólogo. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Entre a fala e a escuta, os sentidos são criados por diferentes caminhos e relações. Depende de quem os faz. A voz não está separada. Ela é contexto, como é a teatralidade que foi se definindo no decorrer do processo de criação de *Boca no mundo*.

A sensação que eu tenho é que a linguagem a nossa volta está chata, concebida por uma superfície plana (os jornais, a televisão, a internet) e que pelo trabalho artístico, o teatro, os livros, a gente pode perceber de novo como a linguagem se desenvolve em volume, que ela é no espaço um volume que respira (NOVARINA *apud* LOPES, 2011, p.14).

A pesquisadora Angela Materno, analisando criações dos dramaturgos Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett, observa a existência de uma contraposição entre falar e dizer, *sendo este entendido com o compromisso com um significado preciso, com uma mensagem a ser transmitida, enquanto a fala estaria relacionada ao ato da linguagem: acontecimento que tem lugar na voz* (2009, p.128). Para Materno, esses dramaturgos exploram esses limites entre falar e dizer.

Além dos dicionários, busquei ajuda de poetas para entender essas diferenças. Na canção *Índios*<sup>19</sup> (1986), Renato Russo diz: *Quem me dera ao menos uma vez/Provar que quem tem mais do que precisa ter/Quase sempre se convence que não tem o bastante/Fala demais por não ter nada a dizer*. Roberto Carlos inicia a canção *Como é grande o meu amor por você*<sup>20</sup> (1967) com os versos: *Eu tenho tanto pra lhe falar/Mas com palavras não sei dizer*.

Falar está mais restrito à emissão de palavras, de sons articulados, e é tema da fonética. Já dizer é uma forma de expressar que pode se dar sem o uso da voz e é tema da semântica. Não necessariamente é preciso falar para dizer algo. É possível dizer sem falar, por meio da escrita, de imagens, de sinais como libras e gestos. E o contrário também – inclusive, existe a expressão popular que diz: *falou, falou, e não disse nada*. *Falou e disse* é outra expressão, neste caso, acentuando que quem falou também disse.

Em *Boca no mundo*, interessa tanto o dizer quanto o falar. O processo de apropriação das palavras para fazer as cenas foi bem trabalhoso, dada a grande quantidade de palavras. Para apropriar-me delas, usei muitos recursos: escrever, dizer, pensar, gravar áudios, escutar, visualizar as palavras...

A noção de vocalidade está no horizonte desta pesquisa, ajudando nas escolhas de como fazer as cenas. O poeta e pesquisador suíço-canadense Paul Zumthor, que cunhou esse termo, esclarece:

Falo em vocalidade, evocando através disso uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior. Disso tudo eu só retenho que, num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um monumento incomparável, porque único (2005, p. 141).

Trata-se de uma noção fortemente ligada à ideia de presença e corporeidade. Zumthor diz que

a ação vocal conduz quase sempre a um afrouxamento das compreensões textuais, ela deixa emergir os traços de um saber selvagem, emanando da faculdade linguageira, senão da fonia como tal, no calor de uma relação interpessoal (ZUMTHOR, 2005. p.144).

Entendo, então, a vocalidade como produção de um contexto em que palavras são faladas, cantadas, lidas ou improvisadas por alguém, dirigidas a outros, em uma

---

19 *Índios*. Composição de Renato Russo. Banda Legião Urbana. Álbum Dois. Rio de Janeiro: EMI-Odeon: 1986.

20 *Como é grande o meu amor por você*. Composição de Roberto Carlos. Álbum Roberto Carlos em ritmo de aventura. Rio de Janeiro, 1967.

experiência poética. Ao escutar o mundo e as gentes, com o objetivo de escolher palavras com as quais trabalhar na criação teatral, deparei-me com algumas formas de falar que ganharam importância. Escolho aqui chamá-las de *vocalidades do mundo* e entendo que não são apenas maneiras de falar, mas revelam um modo mais amplo de estar no mundo.

Anotei no *Diário de bordo*:

Parece que estou elaborando uma situação de acontecimento cênico, e uma parte importante é catar palavras. Em filmes, literatura, músicas, lembranças, conversas alheias, dicionários. Escutas mais focadas. Outra parte muito importante é ter isso no corpo. Dar forma teatral. Trazer indícios de teatralidade para uma situação de aula/palestra/conferência, que me é mais ou menos conhecida. Mas preciso fazer arte com ela. (*Diário de bordo*, 7 de outubro de 2017).

No contexto da cena criada, as palavras foram colocadas em movimento, com acréscimos de detalhes aqui e acolá; buscava formas de falar, de criar imagens, sonoridades e silêncios com elas. Em *Boca no mundo*, há duas principais vocalidades: a de um professor-ator que dá uma aula/conferência, na primeira cena, e a de um colono alemão, que será abordada posteriormente.

Eu e a diretora buscamos formas de dizer o texto que valorizassem seus sentidos; afinal, havíamos escolhido aquelas palavras. Nesse caminho, foi fundamental a ação de engajar meu corpo, minha imaginação, e de investir na interação, na relação com o espectador/ouvinte.

Na construção dessa vocalidade, as citações de textos teóricos precisaram de variações para que a cena não ficasse automática, chata, monótona, e para, talvez, os espectadores conseguirem escutar com interesse as palavras emitidas. A diretora ajudou-me a elaborar detalhadamente esses trechos, buscando diferenças em relação aos textos e propondo pequenas ações, como sentar, deslocar-me, subir na cadeira, manusear os livros, decidir quando olhar para os espectadores ou não, entre outras. As frases curtas de Novarina, com imagens fortes, eram ditas de modo mais incisivo, olhando os espectadores diretamente, algumas quase de modo agressivo. Para citações mais longas de Zumthor e Spritzer, um tratamento mais sensível, buscando acreditar em cada palavra para que a imagem/frase dita fosse uma unidade do todo. Antes e depois das citações, havia mudanças claras de ritmo, volume e intenção. As referências de ano e número de página das citações eram tratadas com um automatismo maior e em um crescendo de ritmo no decorrer da cena, em oposição aos outros textos ditos. Penso que essas quebras trouxeram leveza à cena, além de contrastes, como orgânico/mecânico ou sério/cômico.

Nessa cena, o microfone foi usado na citação de Spritzer e nas últimas de Novarina, também com a intenção de criar outra camada sonora para esses trechos. Aí a dificuldade era de adaptar-me ao recurso do microfone, que amplia o som emitido. O aproveitamento desse recurso se deu com a emissão da voz em um volume bem mais baixo e uma sutileza no falar.

Quando falo em vocalidade e na construção dessas variadas formas para as palavras na cena, não estou falando de minha voz apenas, pois a noção inclui o corpo e a presença. Uma das grandes dificuldades que percebi nesse processo foi a de colocar meu corpo em cena em um solo – por tratar-se de um solo, mas também por eu ser um ator com mais de 50 anos de idade que não atuava regularmente havia um bom tempo, pois nos últimos anos tinha trabalhado mais como professor. No passado, já tive maior destreza corporal, fruto do trabalho constante que desenvolvia, com treinamentos e práticas corporais. Porém, naquele momento, meu corpo mostrou-se limitado – e, pior, minha crença nele não era muita.

A diretora apontava isso. Chamava-me a atenção para a falta de resistência, a respiração descontrolada e a constante tensão nos ombros, por exemplo. Em nossos encontros, não havia tempo para trabalhar essas questões a fundo, pois nosso objetivo era proceder à criação cênica. Precisaria ater-me a essa questão em outros momentos.

Percebi, então, a necessidade de uma maior atenção ao meu corpo para que os ensaios e a forma de colocar-me neles fosse mais orgânica e eficiente, até para criar de outras maneiras no corpo as noções de vocalidade e palavra encarnada que me tem sido fundamentais nos meus 28 anos de docência em Teatro. Conversei com a bailarina, coreógrafa e professora Dr.<sup>a</sup> Cibele Sastre<sup>21</sup>, que trabalha no Curso de Graduação em Dança da UFRGS, buscando ajuda. A partir dessa conversa, em setembro de 2017, comecei a participar do Projeto de Extensão *Dança, Educação somática e Criação*, coordenado por ela na UFRGS.

Começo a participar das aulas da Cibele, junto ao Projeto de Extensão na ESEFID. As aulas acontecem duas vezes por semana. Atentar ao corpo, à respiração, soltar as escápulas e quadril, criar movimentos, dançar... Ainda por cima, tem uma turma grande para trocar...  
(*Diário de bordo*, 18 de setembro de 2017).

---

21 Cibele Sastre é Doutora em Educação pelo PPGEDU-UFRGS, Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pelo PPGAC e DAD-UFRGS. É especialista em Laban Análise em Movimento (LMA/BF) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, em Nova York. É bailarina e coreógrafa.



A abordagem somática, trabalhada por Sastre, é bastante presente nas criações em Artes Cênicas atualmente e pareceu-me responder muito bem às minhas necessidades como ator naquele momento. Em sua tese, Sastre diz:

Práticas corporais passaram a fazer parte da rotina de artistas diversos, incluindo aí artistas de dança com diferentes objetivos: por um lado, a atenção ao corpo pela saúde e, por outro, a ampliação de habilidades corporais e estado de presença proporcionado por tais práticas, que produzem condições para a emergência da poética no corpo ou do corpo como poética (SASTRE, 2015, p. 45).

Lendo sua tese, encontrei termos, como *inteligência celular*, *inteligência corporal* e *sabedoria somática*, que podem ser apropriados por diferentes técnicas, métodos ou abordagens de experiências práticas. Citando Ciane Fernandes, Sastre explica que somático vem do grego: *soma* (o corpo em sua completude) e *somatikos* (corpo vivido). A autora propõe a perspectiva do corpo vivido em primeira pessoa. O termo *somático* foi usado primeiro por Thomas Hanna nos anos 1970, descrevendo abordagens de integração corpo-mente, mas é como um grande guarda-chuva que contém especificidades, escolhas e valores diferentes.

Nas aulas com Sastre, realizávamos intenso trabalho corporal e dançávamos a partir de movimentos codificados, propostos pela professora, ou improvisando e criando movimentos. As propostas desenvolvidas eram na perspectiva da Laban Análise em Movimento e, principalmente, dos Fundamentos Bartenieff, cujos princípios são:

o apoio da respiração, o apoio do centro do corpo/musculatura profunda, a transferência de peso, os padrões de desenvolvimento motor, o fator de rotação, o alinhamento dinâmico, as conexões ósseas, a intenção espacial, a intenção de esforço, a iniciação e o sequenciamento (SASTRE, 2015, p.109).

Ao falar de Bartenieff, Sastre aponta que *a ênfase, para ela, está mais na mobilidade do que na força muscular exigida para o movimento* (2015, p. 115). Ainda, *a exploração de movimentos proporciona a desconstrução de padrões e hábitos cristalizados* (2015, p.115). Confesso que vivi isso em meu corpo. As práticas nas aulas modificaram meu modo de movimento e postura no cotidiano, e percebia isso em coisas simples, como a posição que passei a usar para dormir, por exemplo.

Esse trabalho também teve influência de Klauss e Angel Vianna: *ideias de corpo sensível, presente, e da formação do bailarino por meio da sensibilidade corporal, da criação e da improvisação* (SASTRE, 2015, p.113). A improvisação era trabalhada nas aulas como um meio de levantar material para criação e composição e como um fim em si, para o devir do movimento.

Tatiana Rosa, bailarina e professora, também especialista em Laban Análise em Movimento, em aula ministrada nessa extensão, questionou o porquê de deitar para trabalhar, prática recorrente nas abordagens somáticas. Por quê? Pelo bem-estar, pela mudança de perspectiva, pela possibilidade de uma percepção maior, principalmente do peso, dos apoios. Ela falou de um repouso reconstrutivo, de um tônus mais baixo, o que permite perceber mais pequenas gradações de tensão e relaxamento. Fui levando essas experiências para a sala de ensaios.

No ensaio de hoje, consegui fazer uma coisa importante, que ainda não tinha conseguido fazer trabalhando sozinho. A falta que sinto de atores para contracenar é condição. E ponto final. Mas hoje, mesmo sozinho, tomei tempo para me preparar para trabalhar. Sei que isso já é trabalhar...

Preparei-me corporalmente sem pressa. Intensifiquei meu contato com o chão da sala e sinto que avanço na ação de tomar posse desse trabalho. Quando a Patrícia chegou, me senti mais capacitado para a troca. Tive o que mostrar a ela, e nosso diálogo foi produtivo.

Temos três materiais: *Início* (sobre a pesquisa em si), *O menino que lia* e *Nosso passado não foi fácil*.

Preciso aprimorar minhas ações com os objetos livros.

Patrícia me pergunta: que movimentos os livros fariam? Ainda não consegui responder/fazer. Talvez uma resposta venha com mais trabalho...

(*Diário de bordo*, 12 de setembro de 2017).

Rosa atenta para o perigo de a experiência na primeira pessoa tornar-se muito ensimesmada. Diz que a solução é o olhar para fora e também o olhar testemunha do outro que olha pra mim.

Nas aulas, fui ficando mais atento ao meu corpo e aos outros corpos, a qualquer movimento realizado em aula ou fora, a um movimento codificado que trabalhávamos, à respiração, ao caminhar, ao olhar (que não é uma ação passiva, assim como o escutar...). Fui confirmando o que as professoras dizem: que os modos de sentir alteram o movimento e que os movimentos alteram os modos de sentir. Ganhei em sensibilidade.

Tentando sintetizar os ganhos que esse trabalho me trouxe, quero ainda citar Sastre, que diz que, com os princípios dos Fundamentos Bartenieff, se trabalha *longe de um saber-fazer, estamos em um poder ser* (PRAUD *apud* SASTRE, 2015, p.111). O maior ganho para mim naquele momento foi acreditar-me como um corpo capaz de criar, de estar em cena, mesmo não sendo mais jovem e tendo perdido muitas das habilidades que já teve. Foi entender que trabalhar com menos não quer dizer trabalhar menos. Depois de terminar esta tese, quero seguir com essas práticas, que, como bem escreveu Sastre, *produzem condições para a emergência da poética no corpo ou do corpo como poética* (2015, p. 45). Posso até, com mais propriedade, incluir algumas nas aulas que ministro.

No anteprojeto de pesquisa, já constava a proposta de trabalhar com a modalidade *conferência performativa*. A noção é tomada como referência desde o início, mas teve que ser colocada em movimento, e a proposta começou a tomar forma mais concreta a partir de julho de 2017, com ajuda da direção. O interesse principal se deu por ser uma forma que reúne docência e atuação.

A crítica de arte estadunidense Patricia Milder (2011) aponta que essa é uma modalidade usada por artistas de diversas áreas que, na sua maioria, também são ou foram docentes. Ela afirma: *as melhores conferências performativas parecem sempre se originar de artistas que acreditam que o ensino em si é um componente de sua obra de arte* (p.1).<sup>22</sup>

Anotei no *Diário de bordo: Eu sou professor. Mas agora estou sendo ator. Mesmo assim, o professor não sai de mim. Ele está aqui. Ele veio. Confesso que ele (o professor) sempre leva o ator para as aulas* (29 de maio de 2017). Segue minha busca de equilíbrio entre docência e teatro.

A pesquisadora argentina Julia Sagasetta fala, em artigo (2015), sobre o que chama de conferência performática. Trata-se de uma modalidade híbrida, que toma características de uma prática acadêmica, mas o artista elege para a sua conferência as manifestações artísticas que quiser.

Um dos primeiros registros dessa modalidade foi feito por John Cage em 1949, que realizou o evento *Conferência sobre nada*<sup>23</sup>, inaugurando a modalidade, em uma intersecção entre sala de aula e galeria de arte. Sagasetta conta que Cage havia preparado sua conferência sobre música como uma partitura, mas interrompia a leitura com silêncios, ruídos, observações pessoais e relatos de sua vida.

A autora argentina discorre sobre a noção, dizendo que,

embora o palestrante (como em toda a sua tradição) esteja em um cenário, sentado a uma mesa, neste caso, se move, passa vídeos ou filmes, às vezes é histriônico, dança, recorre a atores, explica com seriedade ou humor (ou mistura ambos). Às vezes, ele está sozinho, às vezes, trabalha com outro, ou é acompanhado por uma pessoa muda que tem a ver com o assunto dele (2015, p. 3).<sup>24</sup>

---

22 The best lecture-performances always seem to originate from artists who believe that teaching itself is a central component of their artwork.(Tradução minha).

23 *Lecture on Nothing*. (Tradução Lene Belon).

24 Aunque el conferencista (como en toda la tradición de los mismos) está en un escenario sentado a una mesa, en este caso se mueve, pasa videos o films, a veces es histriónico, baila, recorre a actores, explica con seriedad o humor (o mezcla ambos). A veces está solo, a veces trabaja con otro, o está acompañado por una persona muda que tiene que ver con su tema (2015, p. 3). (Tradução minha).

Não é teatro, embora a forma como é apresentada possa nos fazer pensar em uma cena italiana, não é cinema nem vídeo, não é dança, não é um concerto musical. O que é então? Uma pesquisa artística diferente que tem seus anos, mas que segue ativa, onde nenhuma forma artística é separada, onde cada um pode contribuir com algo próprio a outro ou outros, onde a cooperação faz uma arte diferente e sempre criativa (2015, p.4).<sup>25</sup>

No livro *O teatro pós-dramático* (2007), o crítico alemão Hans-Thies Lehmann fala de trabalhos cênicos que não apresentam ações ou cenas: *textos teóricos, filosóficos ou de estética teatral são tirados de seu ambiente na sala de estudos ou na escola de teatro e representados no palco* (p. 190); ou então, que *grupos e diretores fazem uso dos recursos do teatro para fazer suas reflexões em voz alta ou levar a prosa teórica a ser ouvida* (p. 190).

Lehmann salienta o caráter de citação e demonstração dessas modalidades e propõe uma terminologia para definir quando o que se vê não é bem uma encenação, mas uma reflexão pública dos artistas:

As manifestações dessa forma teatral que se poderia chamar de ensaio cênico podem causar estranhamento em razão do uso do palco para objetivos que à primeira vista são alheios a ele, mas isso é atenuado em face da ideia de que empreendimentos desse tipo podem ampliar as possibilidades do teatro (p. 191).

A pesquisadora e atriz brasileira Tefa Polidoro chama de teatropalestra o trabalho que realiza com sua personagem Ternurinha e que ela aborda em sua recente pesquisa de Doutorado (UDESC, 2020). Apesar de terem um terreno comum, os termos variam: conferência performativa, conferência performática, ensaio cênico, teatropalestra.

Por que adotar essa modalidade? Porque é usada por artistas que, na sua maioria, também são ou foram docentes. Para convidar o público a jogar como se fosse meus alunos. Para tentar poetizar o ato de dar uma aula, um modo de jogar com os espectadores: vocês são meus alunos agora, e eu sou um professor que gosta de palavras e que está olhando as perdas, as injustiças da vida. Um ato artístico de docência.

No texto dramaturgico de *Boca no mundo*, defino o que os espectadores estão assistindo como teatro/conferência/cena/aula/palestra, assumindo a mescla que nossa

---

25 No es teatro aunque la forma en que se presenta podría hacer pensar en una escena a la italiana, no es cine ni video, no es danza, no es un concierto musical. ¿Qué es entonces? Una búsqueda artística diferente que tiene sus años pero sigue activa donde ninguna forma artística está separada, donde cada una puede aportar algo propio a otra u otras, donde la cooperación hace un arte diferente y siempre creativo (2015, p. 4). (Tradução minha).

criação é. Fizemos algo borrado, que certamente bebe nessa fonte. Talvez seja correto dizer que *Boca no mundo* começa como uma conferência, uma palestra, mas assume outras modalidades: fragmentos de ficção (principalmente com a figura do Oto), confissão (principalmente na parte mais final) e teatro biográfico. Gosto da ideia de chamar este trabalho de aula encenada.

Na banca de qualificação, o avaliador Vicente Concílio apontou que o material que eu havia apresentado naquela ocasião estava mais próximo de uma conferência ou palestra do que de uma aula, pois em uma aula geralmente há a uma interação mais explícita entre professor e alunos. Mesmo depois do material cênico concluído, concordo com sua observação. Se quiser chamar de aula, talvez seja necessário dizer que é uma aula expositiva, pois há pouco de participação ativa dos espectadores. Se for preciso definir, direi que a minha conferência é uma aula expositiva, embora as aulas que realmente dou tenham mais participação dos alunos. Escolho chamar de aula encenada porque remete a uma aula e também a uma cena, uma cena teatral. Nesta pesquisa, sempre pensei e me propus a fazer teatro.



Imagem 5 - *Boca no mundo*: prólogo. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Lembro que, no início do processo, ainda antes de começarem os ensaios, reli ou li com outros olhos textos dramáticos, como *Os males do tabaco* (2003), de Anton Tchekhov; *Conselho de classe* (2014), de Jô Bilac; *Apareceu a Margarida* (2003), de Roberto Athayde; *A lição* e *As cadeiras* (2004), de Eugène Ionesco. São peças teatrais com uma situação, enredo ou personagens em torno do ofício de professor. Diferentes

aulas, palestras e reunião de professores. Essas leituras ajudaram-me na aproximação com a situação que acabamos por desenvolver em *Boca no mundo*.

Uma cena que parece uma aula, na qual um ator/professor emite muitas palavras. Palavras na forma de conceitos, de diálogos, de fragmentos de histórias, canções, poemas e citações. Um convite à escuta, que é uma ação ativa e criativa, pois, como disse Barthes, *ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico* (1990, p. 1).

## 2 NARRATIVA BIOGRÁFICA: AS PALAVRAS QUE NOS FAZEM

### UM MENINO QUE LIA

(Ao microfone) Eu era um menino que lia (Larga o microfone e vai à frente). Eu era um menino que lia. Eu não jogava muito futebol, mas toda semana eu ia à Biblioteca Pública de Campo Bom, a cidade onde nasci e vivi, pra trocar livros: *Cinderela*, a *Coleção Para Gostar de Ler*. Lembra dessa coleção? Eu tenho alguns aqui...

*O Centauro no Jardim*, do Moacyr Scliar... Eu lembro que, na primeira vez que li Nelson Rodrigues, eu tive uma reação no estômago, e o Fernando Pessoa, eu lia e pensava: Pode?... Mas pode isso?

Eu não tinha uma orientação, escolhia a esmo e lia de tudo, devorava os livros. (Escolhe um livro e lê). Esse... “Viveu outrora na Suíça um velho conde que tinha um único filho; mas o rapaz era muito burro e não conseguia aprender nada. Então, o pai lhe disse: - Ouça, meu filho. Não consigo meter nada em sua cabeça, por mais que eu me esforce. Você precisa se afastar daqui, e vou entregá-lo aos cuidados de um famoso professor por um ano.

Ao fim de um ano, o rapaz voltou para casa e o pai perguntou:

- Então, meu filho, que foi que você aprendeu?

- Pai, aprendi a língua dos cães.

- Piedade! – exclamou o pai. – Foi só isso que aprendeu? Vou mandá-lo a um novo professor em outra cidade. O rapaz foi levado e morou também um ano com um novo professor. Quando voltou, o pai tornou a lhe perguntar:

- Meu filho, que foi que você aprendeu?

- Aprendi a língua dos pássaros – respondeu ele.

O pai então se enfureceu e disse:

- Ah, sua criatura inútil... Vou mandá-lo a um novo professor, mas se desta vez não aprender nada eu não serei mais...” (Interrompe a leitura).

- Linho, a comida vai esfriar...

- Só um pouquinho mãe, já tô indo...

Ficava horas lendo no quarto. E assim fui me fazendo, com as histórias, os personagens, na imaginação que nascia da minha relação com as palavras

impressas. Mas eu não era um menino ensimesmado. Pelo contrário, brincava com todo mundo, adorava fazer perguntas e conversar, conversar: “Esse aí vai ser adevogado”, dizia o meu tio Anildo. O menino que lia era o mesmo que gostava de falar. *Espicula!* era a resposta que minha mãe me dava quando não sabia o que me responder. (Lembrando) Isso é referência!... (Escreve Alvarena no quadro).

Sem data. Dona Alvarena, referência pra vida inteira.

- O que é isso, mãe?

- Espicula!

- Espicula... O que é isso?

Os livros eram janelas pra mim. Acho que lia mais e melhor quando criança do que agora. Ler não era dever, eu não devia nada para as palavras, elas eram um barco, uma máquina de imaginar. Isso eu sigo fazendo até hoje: imagino mundos, movimentos, rotas de fuga, saídas de emergência, modos de resistência...

Nunca tive amigos imaginários. Imagino pessoas nas pessoas, como cavaleiros andantes em burocratas, poetas em contadores de coisas. A poesia nunca foi tão política. Caetano (escreve Veloso no quadro) diz, naquela música que eu cantarolei com ele no início, que os livros são objetos transcendentais, mas podemos amá-los do amor tátil que votamos aos maços de cigarro. Amor tátil. Ai, que vontade de fumar um cigarrinho... Mas não pode, né? É proibido fumar! As palavras como um barco nas águas turbulentas da existência...

(Joga com a ideia de que está ocorrendo uma tempestade) Rápido! Recolham a vela. Mais rápido! Toma cuidado! (Interrompe a tempestade e mostra o livro). Shakespeare. A tempestade. Ato I. Cena 1. (Joga com a tempestade de novo) Depressa, baixem mais... Mais! *Alo schnell!!!* (Dá um grito. Cessa a tempestade. Caminha até debaixo da mesa. Silenciosamente, lê um livro).

(Interrompe a leitura e fala saindo debaixo da mesa)No começo, foi um grito. Mais voz que palavra. Mas já era neste mundo, fora da mãe e para os do mundo. Depois: mama, papa, mano, água, gol, não. Palavras que faziam sentido. E repete, descobre, inventa palavras para se relacionar, pra dizer o que quer, quem é, quando, onde, se sim, se não. Vai sendo gente usando



palavras...

Saudade. Piedade. Macarrão. Fanfarrão. Pé. Chulé. Contrafilé (Apagando o quadro). Tartaruga. Biscate. Inconstitucional. Jurisprudência. Golpe. *Kung fu. Wonderful.* Maravilhoso. Pepino. Menino. Eslaque. Corpinho. Roupa suja. Roupa limpa. Palavra suja. Limpa. Suja. Quente. Morna. Fria. Azul. Amarelo. Abacate. Branco. Preto. Mertiolate. Palavra de honra. De fé. De cortesia...

(MÖDINGER, Carlos e FAGUNDES, Patrícia. **Boca no mundo**. Porto Alegre, 2018)

Na aula magna que ministrou na UFRGS no segundo semestre de 2014, o escritor e biólogo moçambicano Mia Couto foi convidado a falar sobre o tema *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. Inicialmente, disse que o tema proposto era uma conjugação de impossibilidades. Confessou ser uma pessoa sem memória, incapaz de recordar, e trouxe o verso: *de que vale ter memória se o que eu mais vivi foi o que nunca se passou* (2014), que mistura as ideias de memória, passado e ficção. Couto abordou a questão da memória, dizendo que se entende *vulgarmente a memória como uma espécie de reconstituição factual, objetiva, do tempo que passou* (2014). Propôs que se aceite a existência de diferentes memórias, usando o termo no plural, e afirmou que uma delas é a História, com H maiúsculo, como a lembrança de uma coletividade. Evidenciou que sua abordagem não seria pelo viés da História, mas da *memória individual, artesanal, caseira, que se faz na nossa própria vida*, e passou a narrar episódios que viveu e que se tornaram referências daquilo que é hoje como escritor.

Penso que a cena *Um menino que lia* se encaixa na segunda categoria a que se referiu Couto, que também falou sobre o sonho como um parente da memória, pois *ninguém se lembra exatamente do que sonhou porque, em grande parte, todos nós sonhamos o que lembramos*. Ele concluiu que

não existem sonhos. Nem fatos. Existem vivências que criam uma ideia de realidade, como se fossem impressões digitais que inventam o resto do dedo. Os fatos precisam se converter em histórias para que a memória os adote como uma coisa sua. As memórias e as histórias são, afinal, duas margens líquidas de um mesmo rio, que é o nosso tempo interior (2014).

Para falar de memórias, histórias e futuro, Mia Couto contou várias histórias. Ao final da aula, disse que essas lembranças e esses tempos que aborda são de momentos em que *viver não é um verbo sucinto* (2014). Falou de intensidade: *habitam-me hoje como*

*se fossem sonhos, como se fossem os únicos sonhos a que tenho acesso. [...] É como se eu tivesse chegado a um entendimento. Não somos nós que guardamos lembranças, é o contrário, as lembranças é que guardam a nós.*

Entre a recordação e a invenção, as memórias constituem-se. Ao abordar esse assunto, a atriz e pesquisadora brasileira Janaína Leite fala das memórias inventadas e cita Freud, dizendo que o criador da Psicanálise [...] afirma que as memórias inventadas agem sobre cada um de nós de forma tão potente quanto as memórias reais (LEITE, 2017, p.16).

O médico e cientista argentino naturalizado brasileiro Iván Izquierdo<sup>26</sup> concorda com essa relação entre envolvimento emocional e recordação:

As memórias com conteúdo emocional forte são gravadas com participação das vias nervosas que regulam as emoções, que agem estimulando vias enzimáticas hoje bem determinadas no hipocampo e outras regiões a ele ligadas [...]. Essas vias estimulam indiretamente a formação de novas sinapses como sustentáculo dessas memórias e essas costumam, assim, persistir muitos meses ou anos (IZQUIERDO, 2006, p. 294).

Falo aqui de memórias porque, na construção da cena, trabalhamos com elementos memoriais. Um dos procedimentos usados para isso foi o que Fagundes (2019) chama de escrita suada. Na proposição da diretora, é um dos disparadores que usa nos ensaios para gerar e desenvolver material cênico. Ela define escrita suada como exercícios de escrita de textos que

são propostos para o elenco imediatamente após a realização de atividades/vivências corporais mobilizadoras. Escrever com o corpo, entendendo corpo como o que somos; o teatro, como uma prática corpórea; a própria escrita, como prática criativa que acessa outras possibilidades mediante estados corporais diferenciados (...). A escrita suada é acionada a partir de questões objetivas, relacionadas de alguma forma às buscas temáticas de cada processo e à prática corporal proposta (p.74-75).

No caso de *Boca no mundo*, foram disparadas escritas a partir de propostas como *Eu era um menino que lia*, *As palavras como um barco nas águas turbulentas da existência*, *O que é preciso lembrar e o que é preciso esquecer*. Essa prática, no decorrer dos ensaios, sempre trazia aspectos de memórias, que racionalmente talvez eu não acessasse por considerar pouco interessantes ou até mesmo por não lembrar.

Na introdução do anteprojeto de pesquisa (2015), escrevi:

Fui um menino que lia. Eu não jogava muito futebol, mas frequentava a Biblioteca Pública de Campo Bom, minha cidade natal, semanalmente, quando trocava os livros a serem lidos. Logo que aprendi a ler, me descobri na relação com os escritos

---

26 Pesquisador no Centro de Memória do Instituto de Pesquisas Biomédicas (PUC-RS).

de autores os mais diversos, nos personagens, na imaginação que nascia da minha relação com as palavras impressas nos livros (p. 2).

Escrevi isso em 2015, e pronto. No ensaio do dia 2 de maio de 2017, a diretora propôs um exercício de escrita a partir do mote *Eu era um menino que lia*, que ela recolheu da leitura que fez do anteprojeto de pesquisa. Não me lembrava bem do que havia escrito e, nesse dia, escrevi sobre autores que me marcaram, sobre o tio Anildo, que me achava muito conversador, sobre a imagem da minha mãe, me chamando para comer: *Linho, a comida vai esfriar...*<sup>27</sup> Patrícia também escreveu nesse dia: metáfora do livro como janela, amigos imaginários, ler não era um dever... Depois, organizamos um novo texto, mesclando trechos desses materiais e também do que havia escrito no anteprojeto e seguimos burilando e detalhando a cada ensaio, com uma perspectiva de torná-lo dramaturgia.

Em março de 2019, depois da peça criada e já sendo apresentada, a diretora me mostrou um escrito antigo dela, que encontrou em um dia de arrumação das gavetas, com as mesmas palavras: *Eu era uma menina que lia*. Nós dois comungamos a memória da leitura como um modo intenso de existir e também aquilo que Mildler (2011) diz sobre artistas que percebem seu trabalho como pedagogia. O texto da cena resultou em um depoimento de leitores (eu e a diretora) na primeira pessoa, motivados pela vontade de dizer que, para nós, ler é muito importante.



Imagem 6 - *Boca no mundo*: um menino que lia. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

<sup>27</sup> Linho era o meu apelido quando criança, que deriva do diminutivo de Carlos, Carlinhos.

Janaína Leite afirma que *a arte contemporânea mostra a imensa quantidade de artistas que recorrem a sua experiência pessoal como base e material para a criação* (2017, p.18). Teatro biográfico. Teatro documental. Teatro autorreferente. Autoescritura. Depoimento. Confissão. Teatro do real. Dramaturgia na primeira pessoa. Esses termos são próximos e, ao mesmo tempo, são diversos como são diversas as manifestações a que se referem. Não pretendo dissecar cada um deles, mas dizer do que fizemos nessa criação, que se deu com vários aspectos dessas noções, associados a algumas outras.

O pesquisador espanhol Óscar Cornago (2009) contextualiza essas modalidades:

Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços nos quais uma pessoa se senta frente a uma câmera e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior, uma verdade na qual se põe em jogo uma experiência que deve ser verificada. Verdade ou mentira? (p. 100).

Desde então a cena se encheu de testemunhos em primeira pessoa, construídos sobre a vida pessoal dos próprios atores (p.102).

Incluir neste trabalho elementos autobiográficos foi uma proposição mais da diretora do que do ator. Pensava em abordar a fala dos alemães no Brasil, mas não de uma perspectiva tão pessoal. Leite (2017) aponta que:

a história da autobiografia é marcada por certo desconforto por parte dos artistas, que muitas vezes não querem ter seus trabalhos tomados por um simples “testemunho”, assim como, por parte da crítica, que se pergunta o que legitima que uma história pessoal se imponha como obra. E ainda, também por parte do público, que muitas vezes se vê constrangido diante de uma exposição pessoal que pode beirar o narcisismo ou o confessionalismo terapêutico (LEITE, 2017, p.77).

Eu, como ator, tive forte essa sensação de constrangimento de que fala Leite. Contudo, para Fagundes (2019), *é importante considerar que não se trata da importância de experiências privadas* (FAGUNDES, 2019, p. 29). Para ela, *a perspectiva biográfica e suas micro-histórias oferecem a possibilidade de verdades transitórias e localizadas, experiências específicas que podem ser associadas pelo espectador às suas próprias experiências, fugindo de narrativas absolutas* (FAGUNDES, 2019, p. 29).

Por um lado, havia o risco de constrangimento; por outro, a possibilidade de inventar formas para fazer teatro usando material autobiográfico e biográfico. Como nos relacionarmos com nós mesmos e com nossas histórias e memórias? Será que isso pode também ser um exercício de distanciamento para enxergar nossos próprios modos de ser, estar e agir? Será que isso pode contribuir para que me invente, nesse exercício que reúne memórias, histórias com h minúsculo e com H maiúsculo? Pensando assim, o

receio de constrangimentos seria enfrentado como um exercício de autocrítica e invenção de mim. Além disso, penso que esquecer de si é um aspecto importante para a atuação, para fazer teatro. Dispor-se, colocar-se a serviço, muitas vezes achando que não vai dar em nada, mas ir para o ensaio, fazer e tentar de novo.

Diante desse vasto campo, o que fizemos? Não acredito que a cena criada possa ser definida como teatro biográfico ou autobiográfico puro. Realizamos uma cena que contém materiais biográficos e autobiográficos, mas isso não define a totalidade do trabalho, que tem outros materiais, como fragmentos de ficção e a modalidade de aula/conferência, referida no capítulo anterior.

Em muitas cenas, falo na primeira pessoa do singular, em outras, não. Nas que falo, nem sempre estou dizendo palavras minhas ou contando histórias vividas por mim. Há trechos em que a memória e a biografia da diretora/dramaturga são ditas por mim em primeira pessoa, e nas cenas seguintes da dramaturgia isto se amplia para outras vozes também. Entendo, a partir do que realizamos, que falar na primeira pessoa não é necessariamente autobiográfico, pois essa fala pode ser mais ampla. Criamos nessas cenas um *eu* que contém o outro e que é os outros também: ministrando uma aula, fazendo depoimentos e confissões, jogando com personagens, lendo trechos de livros teóricos e literários, enfim, fazendo teatro. Como diz Leite (2017), *no jogo entre memória e fabulação, esses arquivos podem ser ressignificados, num novo contexto, reforçando as possibilidades associativas, o gesto autoral e o caráter inventivo das narrativas autobiográficas* (2017, p. 25). Os materiais biográficos foram por nós manipulados para fazer teatro.

No *Diário de bordo*, escrevi:

Difícil trabalhar sozinho. Quase sempre chego antes da diretora para os ensaios, e adentrar sozinho na sala é realmente assustador. Fazer teatro, para mim, sempre foi encontrar pessoas, partilhar com elas, conspirar, rir, ficar brabo...

As muitas ideias precisam virar fazeres. Por onde começar? Como? Por quê?

Mobilizar a voz foi um começo muitas vezes. E, com a voz, o corpo. E o corpo vai para o espaço. Alongamento, dança dos ventos... Recorro às minhas experiências e práticas, recorro aos conhecimentos que posso ter.

Mas é melhor quando chega a diretora. É melhor brincar na companhia de alguém. Escuto dela muitas observações que são idênticas às que faço aos meus alunos quando estou dando aulas.

Em alguns encontros, a Patrícia faz os jogos, as propostas, comigo. Deve ser chato dirigir um ator... A disposição dela para fazer práticas me surpreendeu.

Jogos difíceis: abordar palavras de muitas formas... Às vezes, tranca. (*Diário de bordo*, 14 de junho de 2017).

Cronologicamente, a cena *Um menino que lia* foi criada antes do *Prólogo*. Nessa cena, a conferência inicial mais teórica transita para um depoimento pessoal, combinado a outros elementos de teatralidade. Permaneceu nos ensaios a busca por uma atuação que se apresentasse com poucos recursos. Tudo me parecia muito perto de mim mesmo: a situação de dar uma aula/palestra, os figurinos escolhidos, que eram roupas iguais às que uso para dar aulas. Ao mesmo tempo, uma dificuldade de aproveitar o professor que sou para fazer as cenas. Mas como botar isso em cena sem ficar artificial, falso? Como dar forma? Cornago ajuda-me a pensar essa atuação quando diz que

a busca de uma verdade, a verdade de uma enunciação, aqui e agora, em primeira pessoa, simula deixar de lado o próprio ato de atuação [...]. Em seu lugar fica o espaço da palavra como ação e sua relação sempre difícil com o presente do corpo, a relação, definitiva, da história, do passado, com o presente da cena frente ao público (2009, p. 109).

Esse efeito de verdade não é coisa simples de compor. E mais difícil ainda de falar sobre, teorizar. A direção sempre propôs uma atuação com poucos efeitos, mas, mesmo assim, teatral. Falo em teatralidade como artifício, truque, poética, elaboração artística; falo sobre as escolhas de como fazer. Anotei no meu diário algumas observações feitas em um ensaio:

No tratamento do texto: evitar lirismos, administrar os tempos... Para contar a fábula dos Grimm, quanto de ênfase colocar? Respirar. Em trechos da cena mais físicos, a respiração ficava descontrolada. Calma, respira, divide isso com o espectador. Com o tempo, incluí um lenço como acessório também, para secar o suor. O texto está decorado, mas precisa ser respirado. Onde pôr ironia e humor? Onde isso não cabe? (*Diário de bordo*, 07 julho de 2017).

Cornago fala de como pode se configurar o trabalho de atuação nesse campo: *os atos de [...] atuar estão citados quase por ausência, ou ao menos por uma fingida ausência* (2009, p. 109-110). A mim, muitas vezes, parecia que não estava atuando. Sinceramente, penso que há um virtuosismo em estar em cena e parecer que não foi preparado, combinado, escolhido, partiturizado<sup>28</sup>. Mas foi. Um artifício que camufla o artifício, uma teatralidade dissimulada. Um não atuar para criar um efeito de verdade para a cena. *Esse grau mínimo de atuação, encarnado novamente na palavra, está ligado por sua vez a uma vontade declarada de [...] não atuar, para se apresentar ele mesmo, de corpo e palavra* (CORNAGO, 2009, p. 110).

---

28 Refiro-me aqui à partitura como organização espaço-temporal do trabalho físico e vocal do ator, e também à subpartitura, ou subtexto, que envolve *imaginação, imagem e todo o material que passa a integrar o tecido que sustentará a ação* (LAZZARETI, 2011, p.4).

Como exemplo de recursos ponderados na atuação, descrevo as escolhas feitas para o pequeno diálogo:

- *O que é isso, mãe?*

- *Espicula!*

- *Espicula... O que é isso?*

Na primeira frase (*O que é isso, mãe?*), olho para a minha direita, para o alto, criando a ideia de que a minha mãe é mais alta que eu, que ainda sou criança; quando ela responde (*Espicula...*), olho para a esquerda e mais para baixo, criando a convenção de que a mãe responde para o pequeno. Já na terceira frase (*Espicula...*), começo olhando para a direita e para o alto, repetindo a convenção estabelecida, mas logo olho para os espectadores (*O que é isso?*), dividindo com as pessoas a dúvida do menino e, assim, interrompendo o fragmento ficcional e retornando ao depoimento. Como disse, é um recurso ponderado e sutil, e também teatral.

Antes de cada apresentação, depois de fazer tudo que fosse demandado pela equipe técnica, produção e direção, sempre passei a partitura do espetáculo para sentir-me mais seguro e poder jogar e viajar com o público: [...] *uma viagem pessoal, que somente terá sentido se termina se convertendo em um espaço de encontro com o outro, em uma experiência compartilhada no qual o presente se cruza com o passado* (CORNAGO, 2009, p. 110).

Para minha alegria enquanto ator, introduzimos nessa cena trechos de ficção (a citação da peça *A tempestade*, de Shakespeare) e de contador de histórias (leitura do conto *As três línguas*, dos Irmãos Grimm), e corporalmente criei imagens (o menino lendo debaixo da mesa, manipulando livros de Fernando Pessoa, Mário Quintana, Virgínia Woolf e outros).

Quando propus a citação da *Tempestade*, de Shakespeare, foi com o objetivo de colocar um pouco de humor na cena, pois Shakespeare é dos autores mais citados no Ocidente, mas as palavras dele citadas na cena (*Rápido! Recolham a vela!*) são o contrário de grandiosas ou elevadas e ajudam a ampliar a teatralidade com um fragmento de ficção – as palavras modificando o espaço e o jogo. No momento de criação dessa cena, não sabíamos, mas, na sequência da dramaturgia, a imagem de tempestade acabou por articular-se com outros materiais dramatúrgicos, como o sonho com Heinz, a noite da tormenta e a perda de dentes, que serão abordados nos próximos capítulos.

As referências de citações usadas no *Prólogo* continuam nessa cena, bem como a ação de escrever no quadro as principais referências. São incluídos no quadro os nomes

Veloso e Alvarena. Ambos fogem do padrão de citação acadêmica, pois se trata de um compositor popular e da mãe do autor, que não estudou muito, mas que nem por isso deixa de ser sábia. A intenção foi ampliar a brincadeira com as referências e afirmar que há formas de conhecimento que geralmente a academia não reconhece, como as canções populares e os saberes ligados à cultura da oralidade.

Mas qual conto? Foi difícil escolher qual dos contos dos Irmãos Grimm usar em cena. Primeiro, usava *João e Maria*, porque gosto dessa história desde a infância – conta sobre se perder e se achar. Experimentamos alguns outros e acabamos optando pelo conto *As três línguas*, que oferece mais relações com a temática do todo: um rapaz que aprende a língua dos animais, conhecimento que seu pai considera inútil. O valor das inutilidades lembra-me do poeta Manoel de Barros<sup>29</sup>, da própria poesia, da arte e do teatro. Coisas inúteis que parecem não ter lugar em um mundo calcado em valores utilitários.



Imagem 7 - Ensaio com alunos e ex-alunos na Kaza Terezinha.  
Foto: Angelene Lazzareti, 2017.

No final da cena, precisava apagar o quadro, pois as anotações da cena anterior e desta estavam lá. Essa ação, embora simples, mostrou-se um desafio. Minha vontade era resolvê-la rapidamente, mas o material e, às vezes, a umidade do ar e do próprio ambiente exigiam mais tempo e cuidado. Entrou, então, a primeira lista de palavras como uma forma de transição para a próxima cena, que era enunciada enquanto apagava o quadro.

---

29 Manoel de Barros. Poeta mato-grossense que publicou livros de poesia, como *O livro das ignorâncias* (1993) e *Livro sobre nada* (1996).



Para a criação de parte desse texto, senti a necessidade de realizar uma pesquisa informal com amigos e pessoas próximas. Comecei perguntando às pessoas se elas sabiam quais tinham sido as primeiras palavras que disseram na vida. Ninguém soube me responder. Então, mudei o foco da pergunta. Perguntei a mães e pais quais as três primeiras palavras ditas por seus filhos. As respostas repetiam sempre as duas primeiras palavras: *mama* e *papa*. Na terceira palavra é que vinham outras palavras, como *não*, *gol*, *mano*, *água*... No *Diário de bordo*, escrevi:

Gosto de ver como as crianças usam, descobrem, exploram, encantam e se encantam com as palavras.  
Às vezes, como papagaio. Pura repetição.  
Antes das palavras, já havia a voz...  
Mamãe, Papai...  
Quais as primeiras palavras que falamos na vida?  
Com a filha da Larissa, foram *papai*, *mamãe* e *não*.  
O filho da Ana, *mamãe*, *papai* e *mana*. Sua mana: *mamãe*, *papai* e *água*.  
Eu não me lembro das minhas primeiras palavras. E tu?  
Quem se lembra das primeiras palavras que falou?  
E que importância tem isso?  
As crianças logo começam a escolher palavras.  
Nisso está a interação, o jogo de viver.  
Quais foram as três primeiras palavras que seu filho/sua filha falou?  
Será que nós aprendemos sozinhos essas palavras?  
(*Diário de Bordo*, 20 abril de 2017)

Esse levantamento serviu para apenas uma linha do texto da cena: *Depois: mama, papa, mano, água, gol, não*. Mas ajudou a tornar essa linha um pouco mais concreta para o ator e, talvez, para o espectador.



Imagem 8 - *Boca no mundo*: um menino que lia. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Na cena, há simultaneidade de tempos e espaços: o tempo da infância, quando o menino lê no quarto e é interrompido pela mãe, que o chama para comer; o tempo da narrativa dos Irmãos Grimm lá na Suíça, que o ator lê em cena; o naufrágio de um navio na peça de Shakespeare. Tudo reunido no tempo e espaço presentes da cena, nos quais o ator faz depoimento e ministra uma aula/palestra.

Penso que o biográfico nessa criação foi um ponto de partida importante, com o qual se pôde fazer teatro, mas outros pontos de partida são tão legítimos quanto: um texto, por exemplo. O que muda é no caminho e o que se opera para um texto dramático virar teatro ou o que se opera com o material biográfico com o mesmo fim. O biográfico pode tomar formas diferentes e não é um gênero em si; pode-se fazer comédia, drama, revista e tantas outras formas. É preciso inventar uma forma, como diz Janaína Leite (2017). Mas também penso que o biográfico, neste caso, não é um biográfico puro. Se é que isso existe, pois já dissemos que as memórias também são inventadas. A proposta empreendida aqui sempre pretendeu ir além da experiência pessoal do ator/autor, que é um ponto de partida e um ponto de vista. A tentativa sempre foi de incluir o outro.

Ao falar das letras de suas canções, o compositor, músico e escritor Caetano Veloso diz: *as minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são* (2003, p.9). Identifico-me, de certa forma, com essa ideia, pois, de algum modo, todos os meus trabalhos de ator incluíram elementos autobiográficos. Fagundes comunga dessa ideia: *podemos pensar que toda arte é autobiográfica em alguma medida, já que é articulada a partir das experiências de vida de quem cria. Tem cor, gênero, sexo, classe, trajetória...* (FAGUNDES, 2019, p. 72).

Quase sempre fui um ator que trabalhou com a questão: como torno meu algo que é externo, artificial (palavras, ações, estados)? Neste trabalho, a questão inverteu-se um pouco: como torno teatral – portanto, artificial – algo que é meu? Leite, citando Leonardelli, afirma que *Stanislavski foi o primeiro a acionar os conteúdos históricos de cada ator* (2017, p.30).

Para mim, o conceito de memória afetiva de Stanislavski já era isso, em outra medida, em um tempo em que fazer teatro se confundia com montar dramas escritos, mas propunha que o trabalho de atuação contivesse elementos pessoais. O encenador russo escreveu: *esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora [...] é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva* (STANISLAVSKI, p. 187, 1988). Também fala de memória das sensações, *baseada nas*

*experiências, ligada aos nossos cinco sentidos* (p. 188, 1988). Memórias das sensações visuais e auditivas relacionadas à memória emocional de fatos.

Entendo a proposta de memória afetiva de Stanislavski como uma analogia que o ator cria de suas próprias experiências de vida com a ficção da personagem do drama que vai encenar. Na criação de *Boca no mundo*, é diferente, pois a vida do artista e de outras pessoas é material para a criação de uma dramaturgia própria. Indo além disso, fiz uso de memória afetiva, como propõe Stanislavski, selecionando imagens mentais e sensoriais para sustentar diferentes momentos das cenas. Por exemplo, para fazer o trecho textual *no começo foi um grito*, quando saía debaixo da mesa, ajudava-me acessar a lembrança de quando fui criança e aprendia a caminhar, segurando-me nos móveis.

Nem sempre isso se deu no sentido de sublinhar o que estava sendo dito. Muitas vezes, evoquei imagens, sensações e ritmos que eram opostos ao sentido do que estava dizendo na cena. O uso desse recurso não precisa ser óbvio. É uma noção viva e mutante.

Ao colocar aqui e na criação cênica elementos autobiográficos, esclareço meu desinteresse, como pesquisador, em ficar no terreno de minha experiência de vida. O que pretendi foi partir dessas experiências, que conheço porque as vivo e vivi, e ampliá-las além de mim. Tampouco estou falando de universalizar minha experiência. Considero a possibilidade de abordar aspectos que vivi e vivo como resultado de contextos históricos, que incluem os outros. Uma forma de especular minha vida, a vida dos meus, a vida dos outros, a vida...

Dessa vertente ampla, usamos em *Boca no mundo*, em parte do texto, a fala em primeira pessoa do singular, a proximidade espacial com os espectadores, a dimensão física da palavra na cena e referências a momentos passados que eram recuperados na forma cênica.

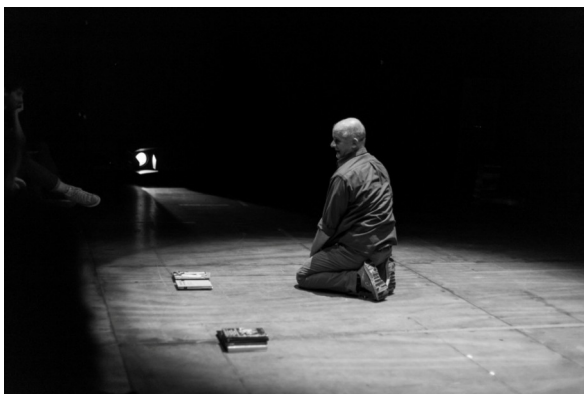


Imagem 9 - *Boca no mundo*: um menino que lia. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Cornago fala sobre a importância do outro na experiência teatral, dizendo que *somente uma coisa fica clara, o caminho é através do outro, a confissão não faz sentido, não pode ter verdade, se não for através da confrontação com quem está em frente* (2009, p. 107). Destaca o papel das palavras nessas modalidades ao falar da confissão como estratégia cênica: *o testemunho do que sobreviveu não deixa de ser a encenação da história em um momento posterior, a ilusão de voltar a fazer presente o passado desde o aqui e o agora da palavra como ato (físico) da memória* (2009, p.102). É principalmente com as palavras que isso pode acontecer:

Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e, sobretudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra (2009, p. 102).

Uma palavra forte que surgiu na criação de *Boca no mundo* foi *especula* (ou *ispicúla*, como ouvia na voz de minha mãe). Mas, rememorando a minha mistura de memórias, invenções e sonhos, quero contar a situação mais específica em que minha mãe me deu essa palavra como resposta. Ela estava fazendo um doce, uma espécie de *chimia*<sup>30</sup> que se come com pão. Leva ovos, leite e açúcar; eu gostava muito, mas não sabia o nome do doce. Até hoje não sei. Então, perguntei: *Ô, mãe, o que que é isso?* Talvez por falta de paciência com o guri perguntador, ela me respondeu: *Especula*.

Algumas semanas depois, tivemos visita em casa, e, na hora de tomar o *café da tarde com pão e mistura*, vi que tinha aquela *chimia* na mesa e rapidamente disse: *Oba! Hoje tem chimia de especula*. Todos gargalharam na mesa, e vi que algo tinha me escapado.

Para melhor entendimento sobre a palavra, no momento em que escrevo, consultei dicionários, principalmente de etimologia<sup>31</sup>. A palavra *especular* vem do latim *speculari*, que significa observar ou examinar. *Specula* designa óculos, objeto que usamos para enxergar melhor. *Speculari* tem o sentido de observar alguma coisa atentamente ou até espiar e vem da raiz *specio*, que significa ver ou olhar.

Em português, seu sentido mais corrente é o de examinar algo, refletir cuidadosamente sobre algo. Tem também o sentido de fazer fofoca sobre alguma coisa.

---

30 A palavra *chimia* é um aportuguesamento de *Schmier*, conjugação do verbo alemão *Schmierem*, que significa passar [algo] [em outra coisa] (por exemplo, passar manteiga ou geleia em uma fatia de pão).

31 <https://www.dicionarioetimologico.com.br/especular/> em 18.jun2018

Nas fofocas, geralmente imaginam-se muitas possibilidades de causa e consequência para o acontecido, mesmo que falsas. Com o advento do capitalismo, a palavra ganhou nova acepção no mercado de valores, onde se especula no jogo de compra e venda, visando a um maior lucro.

A memória dessa palavra emergiu de meu inconsciente em um dos exercícios de escrita suada propostos pela diretora. Lembrei-me das palavras do professor catalão: *eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco* (BONDÍA, 2002, p.21). Trata-se de uma palavra que fez coisas comigo, e eu faço coisas com ela até hoje.

Mia Couto, em sua aula magna, falou sobre os momentos e lembranças que escolheu para contar naquele dia:

essas lembranças e esses episódios não são uma coisa do passado, foi no passado que eu carreguei a minha alma do futuro, que eu investi. Eu falei nesses episódios porque acho que neles está uma espécie de ideário, de um programa que eu tenho naquilo que é minha intervenção cívica (2014).

A palavra *especula* ficou em algum lugar em mim, a ponto de no ensaio ter escrito sobre ela. Penso que a resposta de minha mãe propunha que eu especulasse o que era aquele doce, que ficasse atento; agora, essa experiência intensa com uma palavra ajuda-me a pensar que uma das serventias das palavras é especular o mundo e os modos de estar no mundo. Para mim, essa palavra também se aproxima da ideia de escuta.

### 3 IDENTIFICAÇÕES: PALAVRAS QUE DEFINEM, SILENCIAM, FALAM

#### OTO

(Escreve Oto no quadro) Agora vou falar do Oto. (Desenha rosto do Oto, escreve 1930, faz o mapa do RS)

Oto nasceu em 1930, numa pequena localidade no interior do Rio Grande do Sul – este é o mapa do RS, tá? – onde viviam imigrantes e descendentes de imigrantes alemães. (Escreve 1939).

Em 1939, Adam, o pai do Oto, já tinha falecido por motivo de picada de cobra. E o menino, com nove anos de idade, já trabalhava na roça como um adulto porque tinha muito serviço pra fazer e, em casa, muita boca pra comer.

Lembremos, é importante lembrar. Em 1939, o presidente do Brasil era Getúlio Vargas, governando no regime Estado Novo, uma ditadura. E lá na Europa... Acontecia a Segunda Guerra Mundial, que, por ser na Europa se tornou mundial. Interessante isso, né? Na dinâmica da guerra, Getúlio decidia se o Brasil se aliava a Hitler e à Alemanha Nazista ou não. Alia, não alia, alia, não alia... Não se aliou a Hitler. Se aliou aos aliados.

O Governo lançou, então, a chamada Campanha de Nacionalização, com a implementação de várias leis que afetaram a vida dos imigrantes no Brasil. Uma dessas leis proibia que se falasse o alemão em público. Só que o Oto vivia num contexto em que se falava um dialeto alemão, e só esse dialeto. (Apaga a boca no desenho do rosto de Oto. Transição para personagem Oto, cantando).

Ai, ai, ai roubaram meu *frischtick*

Acabaram estragando o nosso piquenique.

E o que que tu ia fazer agora? Na escola, o professor proibiu falar o alemão. Mas ninguém sabia falar o português. Nem o professor, nem os alunos. Ninguém! Isso foi um verdadeiro milagre que os professores tiveram que fazer: imagina, dar aula numa língua que ninguém entende... Nem tu! Quando a gente foi pra escola, não sabia nem dizer *água* em português, passava sede... A gente lia uma coisa, mas não sabia o que que tava lendo. O professor pedia pra escrever uma coisa, a gente escrevia, mas não sabia o que estava escrevendo. Na hora do recreio, era um silêncio... Isso porque a gente não sabia falar o português. Então, a nossa língua cresceu meio

trancada, falando errado...

Sabe? Em casa, entre nós, a gente falava o alemão. Mas somente entre nós, não na sociedade, na escola, nem na igreja, nem na venda, na rua... Não. Hã... Era assim! Se o professor escutasse um aluno falando o alemão, dava castigo, palmatória. E os adultos também, sempre tinha o risco de pegar cadeia se fossem pegos falando o alemão.

Por isso eu digo que, às vezes, é melhor ficar quieto, porque em boca fechada, pelo menos, não entra mosquito. (*Assobia Roubaram meu frischtick*).

Ah, mas isso era hora de servir um refresco, uma merenda, um *frichstick*... Vocês trouxeram merenda? Eu trouxe. Tá, eu ofereço... Tu gosta de cuca? Pega. Come! Tá bom? Tá meio seca... A cuca que minha mãe fazia é que era boa, mas essa dá pra comer... (Come um pedaço de cuca e serve os espectadores).

### **A MINHA MÃE**

A minha mãe... Ela tinha verdadeiro horror, né? Ela achava que iam prender ela se descobrissem que ela não sabia falar o português. Ela tinha muito medo dos negros, né? (Traz a cadeira e senta à frente). A Julita sempre diz que ela era racista, mas eu digo assim, não é, porque ela não entendia o que eles falavam, e não sabia falar nada em brasileiro. Uma pessoa que não fala a língua daquela outra. Não conhece. Não sabe nem, né? Será que esses são como nós? Será que eles vão querer ajudar? Ou matar ou acusar? Ou sei lá o quê! Um tipo de medo.

Então, quem foi que acolheu ela numa noite de tormenta no caminho pra São Francisco pra levar a Edi, que tava mal, pro hospital? Quem foi? (Pausa, olha os espectadores e come cuca).

Justamente foram uns negros que abriram a casa deles pra ela pousar lá. Ela não, que era uma carreta cheia de gente. Tavam de carreta, e ficou noite, chovia muito. Daí eles foram chegar nessa casa de uns brasileiros, né? O pai falava tudo, mas a mãe e a Edi... A mãe se apavorou! (Pausa).

Mas eles deram a cama deles, com os lençóis macios e cheirosos pra elas dormirem. O véio, o pai e o homem da carroça jogaram carta até amanhecer e passar aquilo. Só que ela não entendia patavica nenhuma, né? O que que eles tavam falando... Como era...

No outro dia, não sei se foi quando amanheceu ou parou de chover, daí

eles seguiram viagem, a Edi recebeu tratamento e correu tudo bem, tudo certo. A minha mãe sempre dizia que nunca se esquecia do rosto daquele casal de negros, que eles eram tão bons, e ela não sabia, não podia falar... Muito obrigado. (Come cuca). Mas tá ficando pesado esse teatro. Ô, gurizinho, podia botar uma música, né? (Apresenta Diego para os espectadores) Esse é o Di, ele ajuda a gente. (Toca uma música alemã<sup>32</sup>. Toma água. Apaga o quadro, gira transitando do Oto para o Carlos).

## EU

Eu sou descendente de alemães. Mödinger é meu nome. Difícil falar, né? Escrever também. (Escreve Mödinger no quadro). Tem trema. Meus pais já não falavam o dialeto em casa. Na faculdade, nas aulas de voz com a professora Marlene Goidanich, foi que eu aprendi que no alemão o O tremado se diz fazendo embocadura de O e som de E: Mödinger. Geralmente, fica Módinger, e tudo bem! Meu pai era Hary (escreve Hary no quadro) e virou o Seu Ari. Eu lembro que, quando mais novo, chegava algum amigo lá em casa – pele clara, cabelo escuro –, e o Seu Ari dizia: *Ô, Carlinho, tem um brasileiro aí que quer falar contigo*. E eu dizia: *Mas, pai, eu sou brasileiro, o senhor é brasileiro, a Alemanha tá longe, e a gente nasceu no Brasil, pai*.

(MÖDINGER, Carlos e FAGUNDES, Patrícia. **Boca no mundo**. Porto Alegre, 2018)

Meus bisavós maternos e paternos vieram da Alemanha no século XIX, em uma das levas de famílias de colonos alemães encaminhadas ao distrito de São Leopoldo e depois distribuídas por várias localidades rurais. Meu pai nasceu em 1930, e minha mãe, em 1935, em Santo Antonio da Patrulha. No final dos anos 1960, migraram para Campo Bom, uma cidade de pequeno porte que oferecia melhores condições de vida e trabalho, pois, “lá fora”, já não tinha mais terras para todos trabalharem. Assim, quando nasci, minha família vivia em um bairro periférico de uma pequena cidade. E os movimentos migratórios seguem: eu me mudei para Porto Alegre nos anos 1990, meus irmãos e irmãs vivem em várias cidades, uma sobrinha vive na China.

Nas cenas focadas neste capítulo, abordo, principalmente, o falar e o silenciar dos imigrantes alemães. Para criar as cenas e a dramaturgia, foram abordados os dois aspectos de memória de que falou Mia Couto (2014), a memória mais pessoal e a

---

32 *Martha Polka* com a banda Die Hoameligen. Aktivsoundrecords ASR. 2015.



memória da História. Na perspectiva desta pesquisa, busquei vocalidades no mundo em que vivo, crio, imagino, sonho, lembro, esqueço. Aproximei-me da sonoridade do português mal falado pelos imigrantes alemães, dos quais descendo, que têm *vergonha* de não falar português corretamente. Vergonha essa aprendida, principalmente, quando a ditadura do Estado Novo proibiu os imigrantes de falarem línguas estrangeiras no território brasileiro. Como muitos não sabiam falar a língua portuguesa, tiveram que ficar quietos, pelo menos nos espaços públicos. Esse silenciamento vivido por meus antepassados chega até mim – e penso que pode ir além de mim, a outros tantos imigrantes, inclusive aos que chegam em meu país nos dias de hoje. Tentei transformá-lo em arte, em teatro, mais especificamente, abordando histórias de vida de imigrantes alemães e seus descendentes em um contexto mais amplo, tendo como fontes relatos orais, filmes, imagens e a História.

A palavra *Hunsrück* designa uma região no oeste da Alemanha de onde vieram muitos imigrantes para o sul do Brasil. Designa também o dialeto que era falado nessa região e que esses imigrantes trouxeram consigo. Em plena Segunda Guerra Mundial, teve seu uso proibido no Brasil pelo então presidente Getúlio Vargas. O historiador gaúcho René Gertz diz que *muitas famílias optaram, de forma consciente, por não mais falar alemão na sua comunicação cotidiana* (2015, p.23). A experiência de falar errado ou de não poder falar no seu idioma marcou meu primeiro contato com a família, as palavras e o mundo. A proibição do dialeto trouxe silêncio, mas também trouxe novas palavras e, talvez, novos usos para a língua portuguesa, mais carregada de sotaques. Associe esse modo de falar acanhado com um modo de colocar-se no mundo e percebo uma resignação nessa gente que fala pouco e nem tenta dizer tudo.

O Estado Novo foi uma ditadura, ou seja, censurou os meios de comunicação, perseguiu inimigos políticos, foi violenta... Promoveu um nacionalismo exacerbado, criando estratégias para diminuir a influência das comunidades de imigrantes estrangeiros no Brasil e forçar sua integração junto à população brasileira. Nas regiões de colonização alemã, havia fiscalização. A educação deveria ser nacional e feita por professores brasileiros natos, com obrigatoriedade do ensino da língua portuguesa, e as escolas deveriam ter nomes brasileiros. As escolas que existiam nessas regiões (e eram muitas) foram construídas e mantidas por essas comunidades. Ficou difícil, pois nem os professores que atuavam nas comunidades de colonos alemães sabiam o português. As associações culturais e recreativas tiveram de encerrar todas as atividades que pudessem estar associadas a outras culturas. Nomes de ruas, letreiros e cartazes das lojas e

fábricas e os nomes de clubes e associações foram afetados. As casas em estilo *enxaimel* eram disfarçadas com tapumes e as pessoas evitavam falar alemão. Evitavam parecer alemão. O historiador René Gertz relata:

São folclóricos os confiscos de rádios, livros e discos como supostos instrumentos de divulgação do nazismo, mas também foram confiscados, com muita frequência, objetos que não tinham qualquer conotação política, ideológica ou fossem específicos de determinada “etnia” (como livros de arte e coleções de selos), isso sem falar no confisco de motocicletas, que, no mesmo dia, foram vendidas a terceiros pelos policiais que as haviam tomado a seus proprietários. As sociedades recreativas e culturais, muitas vezes, foram encampadas pelo Estado, passando a abrigar forças policiais ou militares destinadas a garantir o processo de “nacionalização”. Perseguições e torturas físicas e psíquicas por parte da polícia ocorreram em grande quantidade, incluindo algumas mortes (GERTZ, 2015, p. 22).

Há algumas figuras e situações sociais interessantes nesse contexto, que fui conhecendo no decorrer na pesquisa e que não entraram na dramaturgia, mas que quero mencionar aqui para dar a dimensão das contradições que se produzem em momentos como esse. Uma dessas situações é a das professoras enviadas às colônias para empreender a *nacionalização*: *eram informadas que iriam para regiões em que habitavam seres totalmente estranhos, os quais elas deveriam conquistar para a civilização brasileira* (GERTZ, 2015, p.20). Geralmente, eram professoras recém-formadas, e, em algumas dessas localidades, foram recebidas com efetiva hostilidade.

Outra situação, no mínimo pitoresca, é a dos passeios anuais de algumas centenas de crianças das colônias em Porto Alegre, durante a Semana da Pátria. Gertz documenta que o secretário da educação na época, Coelho de Souza, afirmou que *elas, os coloninhos, aprofundaram nos lares em que haviam se abrigado, nas festas que assistiram, que não abrigamos o ódio ao estrangeiro, quando o seu coração é puro e o seu braço é forte, para ajudar-nos na obra sugestiva de construir grande e forte uma nação* (2015, p. 20-21). Acrescenta que, *como esta deve ter sido uma possibilidade única de conhecer Porto Alegre para muitos dos coloninhos, ela talvez tenha sido vivenciada com algum grau de satisfação* (2015, p. 20-21).

Outra figura que quero destacar é o delegado e subprefeito de Teutônia, que na época era responsável pela fiscalização naquela região. O historiador e professor Guido Lang relata:

Teutônia foi poupada do radicalismo graças ao delegado e subprefeito Idyllo de Vasconcellos, que era casado com a teutoniense Selma Brust, e conhecia a realidade dos colonos. Relata a tradição oral que Idyllo arrastava os pés (pigarreava) antes de entrar nas vendas e sociedades, pois não queria pegar no flagrante os moradores (LANG, 1994, p. 139).

Destaco esse fiscal que evitava os flagrantes, as jovens professoras transferidas para as colônias e os passeios à capital promovidos pela Secretaria da Educação para a integração dos *coloninhos* porque me parecem situações humanas que dão conta das dificuldades e contradições presentes nesse processo de nacionalização. São figuras e situações que poderiam gerar dramaturgia, mas, no processo criativo, fizemos escolhas, e essas histórias ficaram guardadas. Não entraram na dramaturgia de *Boca no mundo*, mas sustentam, dão base e subtexto. Dão uma compreensão da complexidade dessa macropolítica na vida cotidiana das pessoas.

Na criação teatral em questão, portanto, o uso de material biográfico alarga-se para além de mim. Janaína Leite destaca que *o caráter coletivo do teatro parece acentuar a necessidade de que o material convirja para os temas acordados e que possa migrar de uma camada mais explicitamente pessoal para algo que sirva ao projeto como um todo* (LEITE, 2017, p.34). Na criação das cenas que constam no início desse capítulo, o autobiográfico amplia-se com falas e depoimentos, produções artísticas e informações históricas.

Para Fagundes:

O trabalho com material biográfico não define um estilo teatral determinado, como o formato da cena em primeira pessoa, tampouco é restrito aos arquivos dos próprios artistas. Pode partir das histórias de outras pessoas ou de comunidades e grupos específicos, e assumir múltiplos formatos narrativos, mais ou menos épicos, dialógicos, poéticos etc. (FAGUNDES, 2019, p. 72).

Nessas cenas, usamos mais fragmentos de ficção do que nas anteriores, o que a diretora chama de sua proposição de *composição dramática* (FAGUNDES, 2019), que se constituem como pequenas cenas, como as de Oto, e, no final, o curto diálogo entre pai e filho. Esses fragmentos estão inseridos na estrutura maior, pois a aula continua.

Ao defender a metodologia de pesquisa prática ou performativa, Haseman (2015) fala da importância da realização de uma *Auditoria Artística* como uma forma de ampliar o contexto de criação e reflexão, abarcando outros artistas, outras produções e outras épocas. Segundo ele, *é essencial que os pesquisadores avancem para além de sua própria mão de obra, a fim de se conectarem com as produções anteriores e contemporâneas que contribuem para o contexto global de investigação para o seu trabalho* (2015, p.50). Nesse sentido, realizei pesquisa bibliográfica, audiográfica e videográfica sobre como os temas desta pesquisa foram abordadas por artistas em suas criações. Essa abordagem ajudou a expandir minhas compreensões e práticas.

Encontrei em filmes da diretora gaúcha Rejane Zilles um rico material que reflete sobre os modos de viver e de adaptar-se ao Brasil vivenciados pelos imigrantes. Refiro-me aos filmes de curta-metragem *O livro de Walachai* (ZILLES, 2007) e *Scholles: sementes da cor* (ZILLES, 2016) e ao longa-metragem *Walachai* (ZILLES, 2011). São documentários realizados em Walachai, um pequeno povoado na região de Morro Reuter (RS), onde vivem muitos descendentes de alemães e onde a diretora dos filmes nasceu.

Em *O livro de Walachai*, apresenta o professor João Benno Wendling, que documentou em um livro escrito à mão o cotidiano da vida dos moradores dali no decorrer do século XX, inclusive no período da proibição, com as dificuldades e absurdos que aconteciam, como, por exemplo, os professores serem obrigados a lecionar na língua portuguesa, que nem eles nem seus alunos conheciam. Em 2014, o livro do professor Benno foi publicado.

O longa-metragem *Walachai* (ZILLES, 2011) apresenta vários personagens desse contexto e sua vida cotidiana, com destaque para suas impressões a partir desse período mais difícil. Eu já conhecia os filmes, mas, no início desta pesquisa, eles tomaram mais importância, pois via neles a possibilidade de abordar esse tema e fazer arte.

Lembro que, quando mostrei trechos do filme *Walachai* para minha orientadora em uma reunião do grupo de pesquisa, disse sobre a vocalidade dos personagens do documentário: *Isto me amolece*. O que seria esse amolecer? Penso que uma mistura de identificação com vergonha; aquele falar parecia-me tão familiar, tão de casa, que me sensibilizava. Para fazer o Oto como ator, de alguma forma, tive que acessar esse amolecimento, que é real para mim, não só assistindo ao filme, mas quando converso com minha mãe, quando escuto meus parentes e os *alemães batata*<sup>33</sup> em geral.

A diretora de *Boca no mundo* não é, como eu, descendente de alemães e não tinha interesse especial por esse tema, embora aceitasse trabalhar com o meu interesse. Provocado por ela a fazê-la entender melhor a questão dos alemães que eu propunha, preparei um início do que veio a ser a cena que chamamos de *Oto*, mesclando trechos de depoimentos do filme *O livro de Walachai* (ZILLES, 2007) com elementos biográficos de minha família, principalmente de meu pai. Essa escrita não foi nos moldes da escrita suada. Escrevi em casa, elaborando melhor, e a chamei de *A história do Oto*. Escrevi:

Nosso passado não foi fácil! Meu pai nasceu em 1930, no interior de Santo Antônio da Patrulha, numa comunidade de imigrantes alemães. Em 1939, meu avô, João, já tinha morrido, por motivo de picada de cobra. Meu pai já trabalhava como um

---

<sup>33</sup> *Alemão batata* é uma expressão pejorativa usada para designar um colono que só sabe cultivar batatas. É um clichê de alemão ignorante.

adulto. Neste mesmo ano, o Estado Novo de Getúlio Vargas implementou várias medidas que afetaram as comunidades de imigrantes. Uma delas foi a proibição de falar idiomas estrangeiros em público. A 2ª Guerra Mundial assolava a Europa. Meu pai vivia em um contexto em que se falava alemão. Que que tu ia fazer? Eu era aluno do professor Benno. É. E o Benno também proibiu falar o alemão. Quando eu fui na escola, ninguém sabia falar português. Ninguém. Os professores também sempre falaram o alemão dentro da aula. Isto falta agora pra nós, né? A gente escrevia uma coisa e não sabia o que ia escrever. A gente lia uma coisa e não sabia o que ia ler. Porque a gente não sabia português. Em casa, falava alemão. Na escola, não. Há... Era assim. Castigo para alunos. Risco de cadeia para os adultos. A língua cresceu presa (rindo). Cresci num mundo em que falar era misterioso. Um entre o alemão e o português. Uma ideia de proibido e permitido. O que pode e o que não pode. Estrangeiro. Fala errada.  
(*Diário de bordo*, 9 de maio de 2017)

Mostrei esse texto à diretora em forma de cena/depoimento, falando com o sotaque alemão. Ela comentou que estava entendendo a situação de que eu queria tratar. Propôs que eu dissesse parte do texto como um narrador mais neutro, combinando outra parte com o uso do sotaque. Depois, esse texto seguiu sendo trabalhado e ganhando acréscimos a partir do que fui pesquisando, principalmente das falas da entrevista realizada em 2018 e da influência do trabalho do artista visual Flávio Scholles.

Scholles é um artista visual que retrata em suas imagens muitos elementos da cultura dos imigrantes alemães e seus descendentes, na região de Morro Reuter (RS). No documentário *Scholles: sementes da cor* (ZILLES, 2016), o pintor lembra, em depoimento sobre a época da proibição de falar o dialeto, que *o recreio na escola era muito silencioso quando proibido foi o falar dos alemães*. As crianças de sua geração não sabiam ainda falar o português e estavam proibidas de falar o *Hunsrück*.

Em uma série de imagens de Scholles, as crianças são retratadas sem boca (Imagens 10 e 11), como em *Crianças tomando chimarrão* (Imagem 10), em que se percebe uma boca exagerada na boneca que uma das meninas segura, contrastando com o rosto de três crianças sem boca.



Imagem 10 - Flávio Scholles: *Crianças tomando chimarrão*



Imagem 11 - Flávio Scholles – *Menino com copo de água*

As memórias da experiência de vida do artista estão em suas imagens e contribuíram em nossa criação cênica. Em julho de 2017, reduzimos o ritmo dos ensaios, pois, com o final do semestre, precisava de mais tempo para dedicar ao trabalho na universidade. Segui pesquisando, mesmo com menos ensaios práticos, em busca de referências:

Ouvi várias músicas dos *Três Xirus*, como *Roubaram meu Frischtick* e a *Vaquinha Preta*. Pesquisei sobre o episódio dos Muckers e da Jacobina Maurer, que ocorreu em Sapiranga (RS). Pesquisei crônicas do Aurélio Decker com uma personagem cuja fala mistura o português com o *Hunsrück*. (Eles têm vergonha de não falar o português corretamente. E o que falam também não é o alemão). Pesquisei sobre o portunhol, principalmente o poeta uruguaio Fábian Severo. Revi os filmes *O livro de Walachai*, *Walachai* e *Scholles: sementes da cor*, da Rejane Zilles. A palavra como arma. Gregório de Mattos disse que cometeu crime de poesia. (*Diário de bordo*, 28 de julho de 2017)

Na sequência do processo dos ensaios, utilizei um trecho da canção *Roubaram meu Frischtick*<sup>34</sup>, que conheço com a banda *Os Três Xirus*, grupo de músicos gaúchos que misturam a cultura dos colonos alemães e do gaúcho em suas canções. Cantei um trecho no momento da transição na cena entre o professor e o imigrante Oto. Além da canção, passei a desenhar no quadro branco a partir do nome Oto, tendo como referência as imagens das crianças sem boca de Scholles.

<sup>34</sup> *Roubaram meu Frischtick*. Bruno Neher, Os 3 Xirus. Álbum Hospitalidade. Rodeio WEA, 1982.

Escrevia no quadro branco o nome OtO, com a letra T minúscula e a letra O maiúscula duas vezes (Imagem 12).

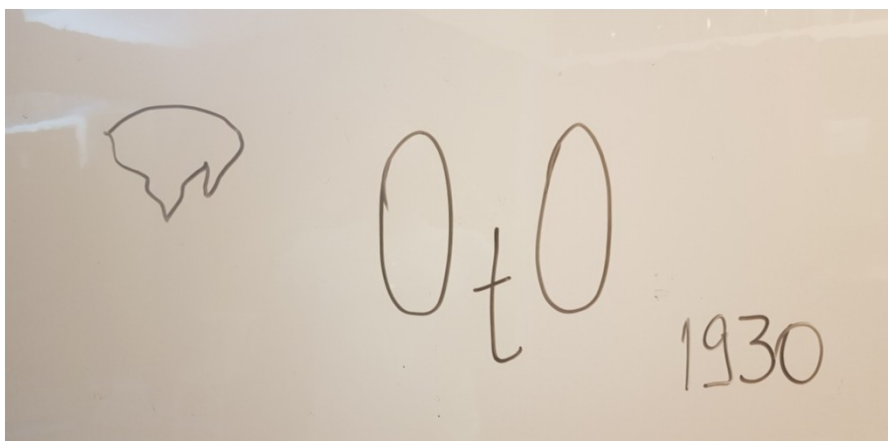


Imagem 12 – *Boca no mundo*: Desenho Oto 1. Foto: Carlos Mödinger, 2019.

Depois de dizer o trecho da dramaturgia *Agora vou falar do Oto*, desenhava um rosto para Oto, aproveitando as letras do nome para fazer os olhos e o nariz, e acrescentava uma boca bem grande abaixo (Imagem 13).

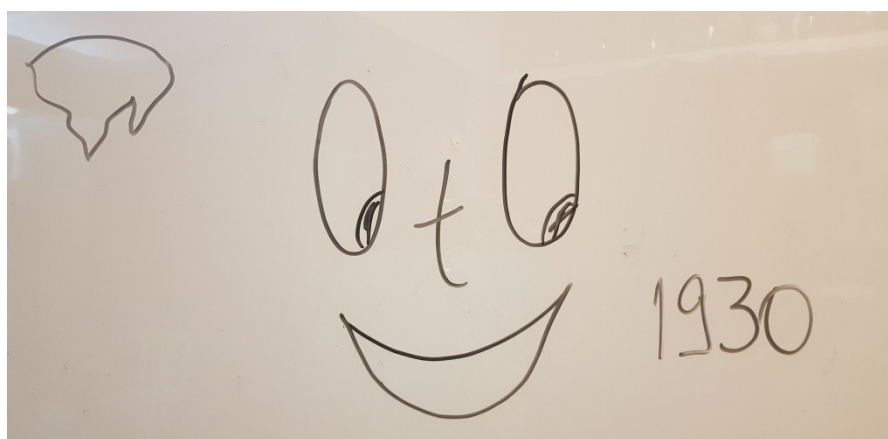


Imagem 13– *Boca no mundo*: Desenho Oto 2. Foto: Carlos Mödinger, 2019.

Depois de dizer o trecho *Só que o Oto vivia num contexto em que se falava um dialeto alemão, e só esse dialeto*, eu apagava a boca desenhada. Aí transitava para o personagem Oto, cantando *Roubaram meu Frischtick*. Começava a cantar enquanto apagava a boca, jogando com certa melancolia, e, aos poucos, dançava pelo espaço. Restavam no desenho do rosto apenas os olhos e o nariz. Oto ficava sem boca (Imagem 14).

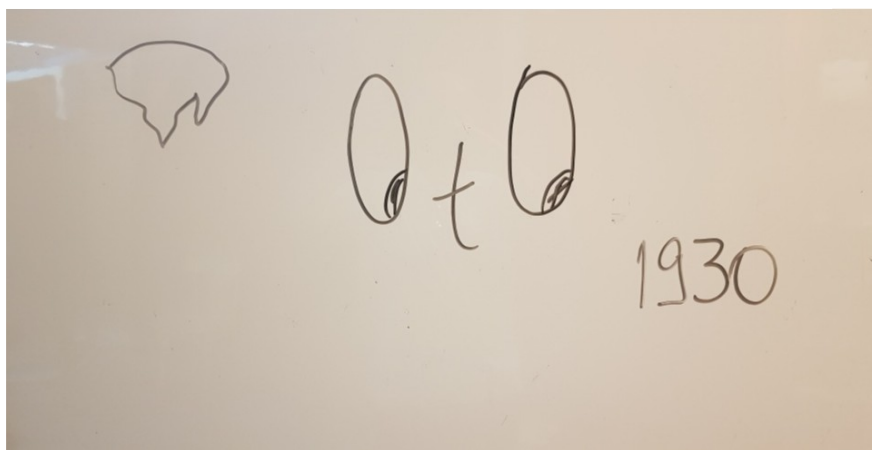


Imagem 14– *Boca no mundo*: Desenho Oto 3. Foto: Carlos Mödinger, 2019.

A ação de apagar a boca é inspirada nas imagens de Flávio Scholles e está de acordo com os recursos sintéticos que pretendíamos para a cena.

No decorrer da pesquisa, visitei a localidade onde nasceram meus pais, Entrepelado, no interior de Santo Antônio da Patrulha (RS), e localidades no interior de Dois Irmãos (RS), como Walachai e Fazenda Padre Eterno, onde vivem muitos descendentes de imigrantes alemães. Fui às casas, escutei suas falas, visitei cemitérios, ruínas de igrejas, tudo para munir-me de sensações e informações sobre essa gente, que eu também sou.

Em janeiro de 2018, marquei uma entrevista com uma tia minha, Julita Mödinger, uma senhora que adora conversar e contar histórias. Combinei a entrevista com ela por telefone, disse-lhe que queria conversar sobre suas lembranças do momento da proibição de falar o “alemão”. Minha mãe, Alvarena Mödinger, interessou-se e acompanhou-me à casa de Julita. Lá também estava, casualmente, a vizinha Dalila Scherer. A entrevista com uma mulher passou, então, a ser com três.

Havia preparado um roteiro de questões para abordar no decorrer da conversa, mas logo no começo Julita disse que ficou pensando, depois do nosso telefonema, e contou a história da carreta na noite de tormenta, quando os alemães foram acolhidos na casa de uma família de negros. Disse-me que foi o que mais lembrou depois de nosso telefonema. Até retomei meu roteiro de questões, mas, na maior parte do tempo de nossa conversa, fiquei retomando detalhes da história, que de início foi contada mais sucintamente. Afinal, pareceu-me uma boa história.

A cena *A minha mãe* foi criada a partir dessa narrativa de tia Julita, que serviu chimarrão e cuca enquanto conversamos. Na composição dramaturgica, a mãe dela



passou a ser a mãe do Oto. Até tentamos fazer o Oto contar como se fosse a mãe da cunhada dele, mas optamos por ser a mãe dele mesmo, para não truncar a dramaturgia.

Além da história do contato da mãe *alemoa*, que não falava português, com os negros que a ajudaram, a entrevista trouxe várias outras contribuições para a dramaturgia e para a atuação: o vocabulário, o modo de falar, o lugar das pausas... Várias vezes, antes de alguma apresentação, ouvi o áudio da entrevista, para *amolecer* e retomar a interioridade e o modo de falar do Oto.

Elas contaram dos castigos na escola quando eram pegas falando o dialeto. Disseram que até hoje misturam o alemão e o português no cotidiano: *Tu tá falando o alemão e, quando tu vê, tá falando o brasileiro de novo. Mistura de novo.* (2018). Elas concordam que o *brasileiro* é mais fácil que o alemão. Dalila conta que, no colégio, *não sabia nem pedir água em brasileiro*. Quando perguntei a elas sobre o que aprendiam na escola, fizeram silêncio e uma expressão de consternação. Depois, disseram que aprenderam um pouco de português. Essa expressão consternada, busquei colocar no Oto.

Expressões como *de carreta, de mula*, ditas por Dalila, e *isso é uma história que a gente guardou muito porque era uma história real e bonita, né? É uma lição de vida aquilo ali*, dita por Julita, foram incluídas na dramaturgia, na voz de Oto (em cenas que abordarei em outros capítulos).

Tia Julita surpreendeu-me com a história do encontro dos alemães com os negros em uma noite de tormenta, a lembrança que ela trouxe da mãe, que nunca esqueceu que, naquele dia, quis agradecer, mas não pôde. Não pôde porque não sabia a língua e porque a língua que sabia não podia ser falada. Mas nunca esqueceu a bondade daquela família negra.

Havia marcado uma conversa para falar sobre os alemães, e ela me falou desse encontro entre alemães e negros. Ainda bem que escutei minha intuição, que me dizia para conversar com ela sobre minha pesquisa. No final da conversa, ela disse: *Muitos dizem: mas como é que tu sabe? Eu prestei muita atenção nas histórias que contavam quando eu nasci* (2018).

À medida que fui pesquisando, fui me dando conta de que, para falar dos imigrantes alemães, precisava falar também dos escravos africanos. O estímulo à vinda dos europeus para o Brasil iniciou no Segundo Reinado e seguiu até a década de 1930. A abolição da escravidão se deu em 1888, precedida de resistência dos negros e simpatizantes da causa, bem como de algumas leis que proibiram o tráfico de escravos e

foram oficializando algumas liberdades. Percebo que a vinda dos imigrantes alemães está diretamente relacionada com uma nova maneira de organizar o trabalho no Brasil, que deixou os negros libertos, mas à margem. Portanto, a entrada dos brancos europeus está associada com a incômoda presença, para as oligarquias nacionais, dos negros africanos. Minha história familiar e pessoal é atravessada pela história da escravidão. Não é outra história, não é outra coisa. É a mesma História.

Quando digo que é a mesma História, não estou dizendo que ser escravo é a mesma coisa que ser imigrante. O que estou dizendo é que as políticas públicas para o estímulo à vinda de imigrantes europeus brancos se deram na mesma época da extinção da escravatura – por uma questão econômica e também pelo objetivo de branquear a população do Brasil.

Essa História precisa ser revisitada, esmiuçada, compreendida. A aproximação dessa compreensão me faz me sentir bem. Não porque ache tudo isso bonito, mas porque faz sentido. Daí começo a entender porque, na universidade, por exemplo, apesar das cotas de reparação, o número de alunos e alunas negras que tive ao longo dos anos foi infinitamente pequeno se comparado ao de brancos.

Tentando entender meu lugar de branco na história do Brasil, vejo que meu lugar não é o das oligarquias fundadoras. Sou dos brancos que vieram depois, mas que, igualmente, têm privilégios só por terem nascido em uma sociedade que classifica as pessoas por raças e onde ser branco é considerado melhor.

A professora Priscila da Silva apresenta o conceito de branquitude como reprodução de um colonialismo epistemológico e *uma identidade marcada racialmente, porém, ao indivíduo branco é dado o poder de evidenciá-la ou não*, e o silêncio *tem sido uma estratégia utilizada para proteger os privilégios em jogo* (2017, p.31). O professor e historiador que estuda este tema, Lourenço Cardoso, ajuda-me a pensar esse lugar de branco quando escreve que

denominei 'branquitude crítica' aquela pertencente ao indivíduo ou grupo de brancos que desaprovam 'publicamente' o racismo. Por outro lado, nomeei 'branquitude acrítica' a identidade branca individual ou coletiva que argumenta a favor da superioridade racial. De modo geral, os brancos antirracistas exemplificam a branquitude crítica. Enquanto brancos de pensamentos e/ou pertencentes a grupos de ultradireita [...] ou brancos que comungam com o ideal da superioridade racial, mesmo em silêncio, são exemplos de branquitude acrítica. Enfim, todos aqueles que não desaprovam o pensamento e as práticas racistas (CARDOSO, 2017, p. 33).

Portanto, pelo fato de ser branco, e reconhecendo esse lugar de privilégio, não preciso e não quero concordar com o racismo, porque quero uma sociedade com direitos

mais iguais para todas as pessoas e, ao mesmo tempo, com respeito aos modos de ser e viver diferentes, desde que não violentem os outros. Isso causa dificuldades e angústias, como diz Cardoso:

O objetivo é que o branco direcione a sua ação no sentido de abolir a ideia de superioridade racial que é inerente à branquitude. Ele, enquanto branco antirracista, enfrenta a angústia de se colocar contra o racismo e ao mesmo tempo ser privilegiado por ser branco, em virtude de viver em uma sociedade racializada. Trata-se de uma proposta de 'desaprendimento', de desaprender o racismo (CARDOSO, 2017, p. 40).

Surpreendi-me muito quando, na entrevista marcada em Campo Bom, minha tia trouxe uma narrativa que incluía os negros. Tem um discurso ali sobre alguém que desaprende o racismo e *a tarefa de 'desaprendimento' do racismo é uma tarefa diária de todos os brancos enquanto vivermos numa sociedade racista* (CARDOSO, 2017, p. 49). Tenho plena consciência de que esse discurso de minha tia não é de todos os descendentes de imigrantes alemães, nem de toda a minha família, mas quero aprender com a história dela, que questiona seus preconceitos ao ser ajudada por quem não esperava. Esse entendimento, evidencio, de uma colona alemã pobre, marca uma diferença nos discursos predominantes sobre os imigrantes europeus fortes e vitoriosos. Alguns, mais ricos, chegaram a ter escravos.

Ainda no tempo do Imperador, um bairro vizinho ao Paço onde D. Pedro morava tinha o apelido de *pequena África* (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.276). Em Novo Hamburgo, cidade de colonização alemã, também havia uma África: o bairro que hoje é chamado de Guarani chamava-se África. Na sua monografia, meu ex-aluno João Decarli conta sobre isso a partir de entrevistas que realizou com moradoras do bairro:

O nome do bairro se deu quando os negros, já libertos pela Lei Áurea, se dividiram em três grupos menores que se encaminharam para as localidades. O nome foi dado pelos alemães. A primeira localidade se chamou Mestiça, em função de existirem naquela área moradores de diferentes etnias. A segunda se chamou de Limpeza. Dizem que antigamente os dejetos fecais eram colocados em tonéis, que eram levados até a área Limpeza, que os libertos haviam encontrado para morar. A terceira se chamou África, pois quase não havia contato entre alemães e negros (DECARLI, 2018, p. 29).

Parece-me relevante a existência desses bairros, que separam os brancos dos negros. São evidentes demonstrações de apartheid<sup>35</sup> que sempre foi negado existir no Brasil. Uma pequena África vizinha ao Paço Imperial e outra África nas margens de uma

---

35 Apartheid - regime de segregação racial implementado na África do Sul entre 1948 e 1994.

cidade de colonização alemã. Não importa se é branco fundador ou se chegou depois. São brancos em uma sociedade racista. Branquitude acrítica.

Ao abordar o universo dos imigrantes alemães no Brasil, não pretendo repetir o discurso dos imigrantes vencedores, empreendedores, que criaram cidades, etc. Estes tiveram condições que as populações indígenas e negras não tiveram para empreender no Brasil. Também não pretendo idealizar ninguém, embora tenha consciência de que sempre há esse risco quando abordamos questões tão caras a nós, nas quais há grande envolvimento emocional.

Quero evitar discursos que invisibilizam a *alemoada pobre* e, ainda mais, os outros povos que constituem o mundo onde vivo. O professor Gertz fala da presença de uma etnicidade germânica construída artificialmente, segundo ele, *com a finalidade de fazer dinheiro e movida por uma racionalidade econômico-turística* (GERTZ, 1993, p. 49), como ocorre, por exemplo, na construção de prédios em falso estilo *enxaimel* e na promoção de festas típicas, tanto por administrações públicas quanto por empresas privadas.

Para mim, o estilo de construção *enxaimel* é metafórico dessa construção identitária forçada que invisibiliza a presença de outras etnias nessas regiões, como os índios, que lá estiveram desde antes, os negros e os orientais, que também migraram. *Enxaimel* é uma técnica de construção originária dos países do norte da Europa. Técnica que os imigrantes alemães conheciam e usaram em suas edificações quando vieram para o Brasil (Imagem 15). É sabido pela oralidade que, durante a Segunda Guerra, quando os alemães eram malvistas no Brasil, em Novo Hamburgo, por exemplo, muitos proprietários disfarçavam suas casas em estilo *enxaimel* para não parecerem alemães, assim como evitavam falar o *Hunsrück*. Época de nacionalismo acerbado.



Imagem 15– Casa em estilo *enxaimel* em Santa Maria do Herval (RS)

Posteriormente, e hoje em dia, essa técnica passou a ser ostentada em lugares turísticos, como Gramado, muitas vezes em forma de fachada apenas. Trata-se de meras cópias malfeitas. Os arquitetos Silva e Kempfer apontam que as construções de prédios que aludem à arquitetura europeia têm constituído verdadeira deformação na paisagem cultural da região (2017). Eles exemplificam isso com o caso de *uma edificação de multipavimentos em “estilo enxaimel”, quando sabemos que no Rio Grande de Sul as construções enxaimel eram sobrados, portanto, o simulacro não busca reproduzir algo do passado, ele produz algo que nunca existiu* (2017, p. 8).

Outro exemplo é o caso ocorrido em São Leopoldo, cidade berço da colonização germânica, onde o poder público não só *permitiu a demolição da capela do convento do Carmo, construída por volta de 1910, como deu incentivos urbanísticos para a construção de um Shopping Center em “estilo enxaimel” em seu lugar, no centro histórico da cidade* (2017, p. 9).

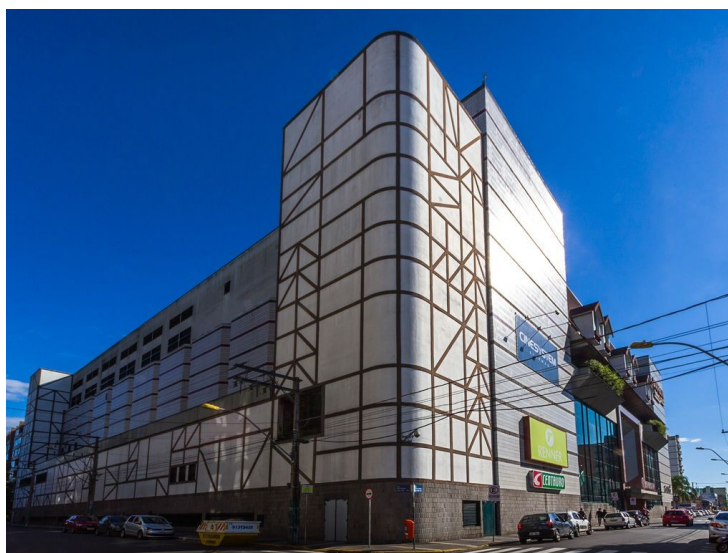


Imagem 16 - Shopping Bourbon em São Leopoldo (RS)

Os autores apontam que *a arquitetura e a paisagem servem como referencial para a construção das identidades da sociedade* e que a deformação causada por esse tipo de edificação *transforma a experiência do viver em algo inconsistente* (2017, p. 8).

Além das questões identitárias, ligadas ao fato de ser descendente de colonos alemães, sou uma pessoa atravessada por outros discursos identitários, ligados às ideias de etnia e nacionalidade: ser brasileiro e ser gaúcho. Mas o que é identidade? Ou melhor, o que são identidades? O professor inglês Stuart Hall diz que, *em vez de falar da*

*identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação e vê-la como um processo em andamento* (2000, p. 39).

Pois então coloquemos essas identificações em movimento. Nasci no Rio Grande do Sul, mas nunca me identifiquei muito com os discursos identitários de gaúcho, ao estilo do Movimento Tradicionalista Gaúcho e dos Centros de Tradições Gaúchas. O professor Costa Franco aponta que, neste caso, *muito pouco há de comum entre um 'alemão' de Lomba Grande, um 'gringo' de Nova Pompeia, um criador de Soledade ou um pescador de Rio Grande para que todos recebam o rótulo unívoco de 'gaúchos'* (1993, p.281).

Hall (2000) diz que as paisagens culturais que nos davam localizações sólidas enquanto indivíduos sociais, como classe, gênero, etnia e nacionalidade, estão se fragmentando e se pluralizando desde o final do século XX e que

estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2000, p.9)

Para Hall, a ideia de uma identidade que seja plena, completa, segura e coerente é uma fantasia, pois a identidade pode mudar, dependendo da forma como somos interpelados ou representados. Podemos ganhar ou perder identificações, podemos assumir diferentes identidades em diferentes momentos, pois não somos um *eu* coerente. O autor afirma que a identificação se tornou politizada e que *esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença* (2000, p. 21).

Penso que a criação do Oto abarca essas questões de deslocamentos identitários. Seu modo de falar e o que fala apresentam isso. Muito me tocam os diferentes falares *errados* que escuto no mundo. Das crianças que aprendem, arriscando-se em hipóteses que são erro e poesia ao mesmo tempo. Ou de pessoas que vivem em contextos específicos em que a língua culta não é a usual. Na criação desenvolvida, o modo de falar de Oto traz-me memórias e é errado, se comparado à língua considerada culta. Oto é um descendente de imigrantes alemães que fala com sotaque carregado. Citada por Nogueira, a professora de Antropologia Larissa Pelúcio aponta que:

Falar de saberes subalternos não é, portanto, apenas dar voz àquelas e àqueles que foram privados de voz. Mais do que isso, é participar do esforço para prover outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que

aprendemos a ver como as “verdadeiras” e, até mesmo, as únicas dignas de serem aprendidas e respeitadas (*apud* NOGUEIRA, 2017, p.11-12).

Na cena, faço uso de um sotaque que me é familiar, o sotaque dos descendentes de alemães. Sotaque que muitos familiares meus têm como marca de seu modo de falar, com características como a troca de consoantes, como *b* por *p*; *d* por *t*; *c* por *g*. Nessa vocalidade, a pronúncia das palavras é bem articulada, com a vocalização de todas as letras das palavras, principalmente as consoantes, o que cria um acento e uma música para o falar que são específicos. No entanto, usar em cena algo familiar não é exatamente simples ou fácil. Não queria uma abordagem estereotipada desse modo de falar, que me é muito caro e que entendo como um modo de estar no mundo. Dizem que o sotaque é o DNA da alma, pois o meu primeiro sotaque é o de um *alemão batata*.

Trago agora alguns aspectos sobre o silêncio. O silêncio pode ser visto de muitos modos diferentes. Neste texto, penso no silêncio como imposição, como padronização. A professora e pesquisadora Eni Orlandi afirma que o silêncio não é exatamente a ausência de palavras. Ela diz que *impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso* (2007, p.51). Além desse silenciamento, interessam-me também as formas que as pessoas inventam para comunicar-se e expressar-se quando são coibidas.

Orlandi evidencia que *o silêncio [...] não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar* (2007,p.101). Dolar, a partir do conto *Um rei à escuta*, de Ítalo Calvino, relaciona o exercício do poder com o silêncio da escuta: *então, a cena primordial do poder é uma cena acústica, uma cena de escuta constante* (2016,p.25)<sup>36</sup>. Na ocasião da proibição do *Hunsrüch*, havia vigilância, controle, delatores, e, além das pessoas designadas para fazer isso, outras tantas o faziam voluntariamente. Por isso, destaquei o caso do Delegado de Teotônia, que foge a essa regra.

A professora e socióloga Flávia Schilling, que ficou presa durante sete anos em uma prisão no Uruguai no período da ditadura militar no Brasil, relata em entrevista que, *no cotidiano da prisão [...] eu te diria que a rejeição ao silenciamento era realmente o grande eixo da resistência* (SCHILLING *apud* PERDIGÃO, 2005, p.154). Ela lembra que, às vezes, o que tinha eram encontros fortuitos, ocasionais, como oportunidade de trocas humanas:

---

36 “Entonces la escena primordial del poder es una escena acústica, una escena de escucha constante” (DOLAR, 2016,p.25). (Tradução minha).

Tinha de vários tipos. Tanto familiares, fundamentais, a cada quinze dias, quanto com os guardas, soldados, encarregados de levar comida, enfim, pessoas que, de alguma maneira, não nos odiavam; estavam lá porque era um emprego. Encontros fortuitos com companheiras ou companheiros; e esse encontro fundamental que foi com a literatura. [...]. Então eu considero a leitura como algo fundamental para não permitir que o silêncio se instaure (SCHILLING *apud* PERDIGÃO, 2005, p.154).

Esse depoimento revela um desvio criativo e fértil. Essa ideia está presente em minha criação, na qual defendo a ideia dos livros como companheiros tácteis. Caetano Veloso canta isso na música *Livros*, e Zumthor também diz das palavras como matérias tácteis. O depoimento também remete à história narrada por Julita, em que a *alemoa acanhada* e com medo de falar encontra abrigo na casa de pessoas com as quais nem imaginava que poderia contar.

Oto, ao referir-se à proibição de falar e ao silêncio imposto, quando diz que *às vezes é melhor ficar quieto porque em boca fechada não entra mosquito*, não faz exatamente silêncio. Ele assobia.

Identificações, silêncio e concretude do ofício do teatro. Quero aqui também falar de escolhas que fizemos para essas cenas, como o momento da cena em que Oto oferece *cuca* aos espectadores. Há aí uma abertura mais clara para o momento presente no decorrer da peça, pois interrompo a aula ou o depoimento e me dirijo, durante alguns minutos, a uma troca mais evidente com os espectadores. E aí tenho de lidar com o imprevisto. Como as pessoas vão se relacionar com essa proposição? Nesse momento, a aula vira recreio, a cena torna-se uma pequena festa. Remeto aqui à poética de festividade, defendida pela diretora e desenvolvida nos trabalhos da Cia Rústica. A cada apresentação, tive respostas diferentes e, quando consegui jogar no presente e sem pressa, fui mais feliz.

Sobre a escolha de servir *cuca*, confesso que até pensamos em servir outra coisa, mas a *cuca* parece-me coerente com o universo que tratamos. Quando fui à casa de minha tia entrevistá-la, por exemplo, comemos *cuca*.

Em algumas das apresentações, usamos uma luminária (geralmente nos espaços com menos recursos de iluminação). Em cena, eu não disfarçava o recurso teatral para os espectadores. Durante a história da carreta na noite de temporal, dizia: *vou colocar uma luzinha aqui pra contar essa história*. Quando tínhamos recursos de iluminação, mantínhamos essa interrupção e abertura, pois passei a apresentar o sonoplasta Diego para o público, pedindo-lhe uma música.





Imagem17 - *Boca no mundo*: Oto. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Escrevo agora sobre a criação do personagem Oto. O que eu não queria que ele fosse? Eu não queria que Oto fosse *enxaimel* falso, nem Fritz de *Oktoberfest*. Não queria que Oto fosse mais um clichê de alemão estúpido, que toma cerveja, come salsicha e não sabe falar direito. Não queria esses estereótipos de alemães presentes no imaginário, inclusive em monumentos públicos e produções artísticas. Embora ele tenha bom humor, coma cuca em cena, seja rústico e não fale o português culto, na construção do personagem, trabalhamos em um registro de atuação mais sutil, com poucas caracterizações físicas e uma fala com sotaque, mas que diz de coisas complexas, com um pouco de crítica e humor, sem muito exagero.

Quem é Oto? Eu diria que é um colono alemão genérico, que foi criado combinando elementos biográficos de meu pai, tios e outros *alemães batata*; imagens de Scholles; personagens dos filmes de Zilles; conversas com três mulheres da família e memórias minhas. Fala um entre o alemão e o português e pisa no mundo com cautela, precavendo-se entre as ideias de proibido e permitido, do que pode e do que não pode. É alguém que guarda certa consternação e a sensação de ser estrangeiro, mesmo tendo nascido no Brasil.

Primeiro, pensei em chamá-lo pelo nome do meu pai, mas achei melhor algum distanciamento para a criação. Oto é um nome bem comum no contexto de imigrantes alemães, conheci vários. No *Diário de bordo* (5 de outubro de 2017), anotei que estava procurando um nome para o pai dele. Até então, usava João, o nome de meu avô

paterno, mas a diretora achava muito brasileiro, e concordei. Acabamos escolhendo Adam, que é o sobrenome de solteira de minha mãe e também é Adão, o primeiro homem na mitologia cristã. Afinal, eu sempre precisei de mitologias.

Para compor Oto, busquei mudanças corporais em relação ao professor que ministra a aula, que defino como mais jovem, ágil e ereto. Para Oto, um tempo lento na realização das ações e deslocamentos, um peso a mais, uma alteração na gravidade que, para sustentar, eu tinha que fazer algum esforço a mais com as pernas. Também realizava uma suave flexão nos joelhos, e meus braços ficavam mais próximos do centro do corpo, mas bem ativos, com movimentos principalmente a partir dos cotovelos. Essa composição física necessitava sempre de uma atitude interna, que eu alcançava evocando imagens de vários *alemães batata*, de conversas em torno do fogão a lenha em dias de inverno, do trabalho na roça ou das festas e comemorações – o amolecer de que falei anteriormente, que me acontece quando escuto e vejo esses *alemães batata*, próximos de minhas relações ou não. Entre o professor e Oto (Imagens 18, 19 e 20), meu corpo transitava em diferentes tempos e características, em uma espécie de passagem por duas identificações físicas que tenho registradas, trazendo assim a revelação de meu palimpsesto pessoal. O professor e o colono que existem em mim, mas com uma elaboração teatral.



Imagem18 - *Boca no mundo*: o professor. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

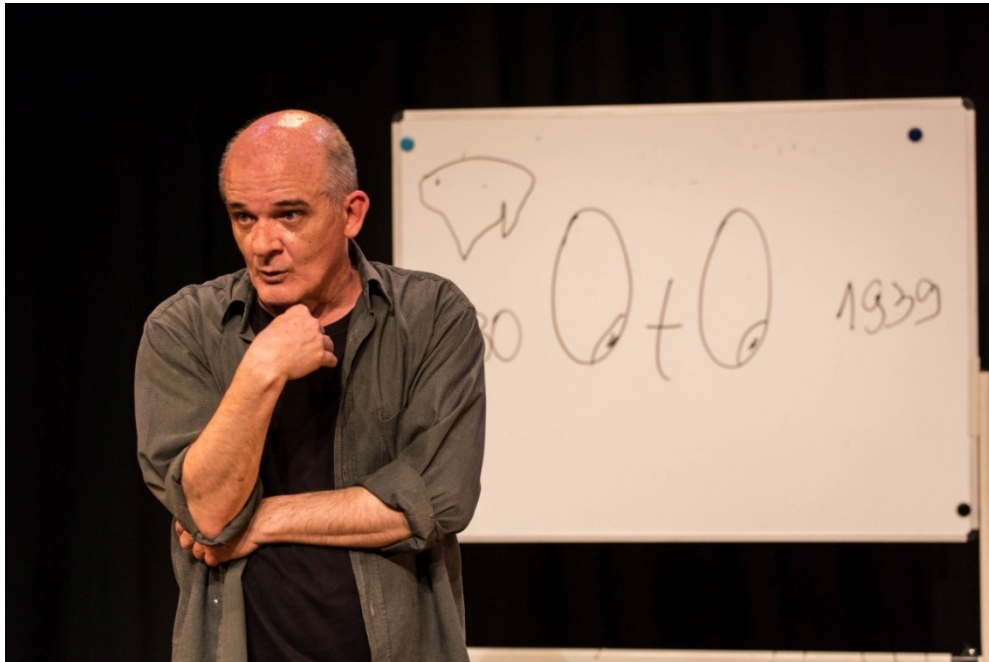


Imagem19 - *Boca no mundo*: Oto. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Spritzer fala que *sensibilidade, imaginação, memória e devaneio podem constituir uma outra forma de saber* (2016, p. 2). Na construção de Oto, esses saberes estiveram presentes, e tive prazer e alegria em jogar com ele. Mesmo com pouca caracterização física, havia uma síntese, um saber do corpo, da intuição, e muitas imagens de tios, vizinhos e pessoas às quais recorrer. Inclusive eu mesmo. Às vezes, era quase como uma entidade que transcendia a cena. Nos ensaios, Oto era mais ousado que eu, discutindo com a diretora: *O Oto não faria isso. – Faria, sim...*

Na pequena cena intitulada *Eu*, usamos uma história que há anos eu contava aos amigos como anedota e que a diretora conhecia, inclusive foi ela quem propôs colocá-la na dramaturgia. Quando algum amigo vinha à minha casa, meu pai me dizia que tinha um brasileiro lá que queria falar comigo. Ele dizia isso como uma descrição de alguém cujo nome não sabia ainda. A sensação de que os brasileiros são os outros era muito forte no meu pai e em muitos descendentes de colonos alemães que conheci e conheço. Essa questão, que conheço desde cedo, o problema da identificação dos descendentes de alemães com a nacionalidade brasileira, foi muito presente na minha juventude. Por um lado, um orgulho ou saudade de uma Alemanha que ficou para trás, mas que meu pai, por exemplo, nunca conheceu, pois quem veio da Alemanha foi seu avô no século XIX. Por outro, um não pertencer ao país onde nasceu e viveu. Estrangeiro.

Na atuação nesse trecho, jogo a figurado pai com a caracterização igual à de Oto, mas reafirmo: Oto não é só o meu pai, embora tenha muito dele. Também nessa cena, uso a mesma convenção que usei para falar com a mãe na cena *Um menino que lia*, só que agora não tem o olhar para o alto e para baixo, apenas olho para a esquerda e para a direita, pois, nas memórias desse episódio, que se repetiu algumas vezes, eu já não era mais criança.

Hoje, na sociedade em geral e na cena teatral em específico, vemos uma constante batalha por narrativas, conforme fala do diretor Eugenio Lima no *Seminário Práticas Políticas na cena contemporânea*<sup>37</sup> (2016). Também aprendi aí, com a atriz e professora Celina Alcântara, que o racismo não é prerrogativa dos negros e que essa questão inclui os brancos também. E como!

Pergunto-me: que relação essa história dos colonos que vieram da Alemanha tem com os dias de hoje? A mesma que tem a história da colonização, da escravidão, dos Bandeirantes, enfim, de toda a história violenta que é a história do nosso país. Como em um palimpsesto, está tudo aí até hoje. Em sua fala, em uma das tardes do seminário já referido, o ator, diretor, dramaturgo e produtor Henrique Fontes questionou: a quem serve a nossa história? A quem serve o nosso teatro? Provocativo, disse que, para discutir o teatro hoje, não podemos esquecer o atual momento histórico, para que a nossa ficção reflita nossa realidade. Como disse o dramaturgo brasileiro Luis Alberto de Abreu, citado pela atriz Janaína Leite no Seminário (2016): *a ficção é uma camada mais profunda da realidade*.

No *campo de batalha* que é a cena, como afirmou Eugenio Lima, pergunto: que vozes importa ouvir? A única voz com a qual eu posso falar é a minha própria voz, e pode parecer pretensiosa a intenção de falar pelos *oprimidos*. Mas sei que minha voz fala de outras vozes e contém vozes porque estou à escuta.

---

<sup>37</sup> *Seminário Práticas Políticas na cena contemporânea*, organizado em parceria entre o PPGAC/UFRGS e o Festival de Teatro Palco Giratório, promovido pelo SESC em Porto Alegre no ano de 2016.

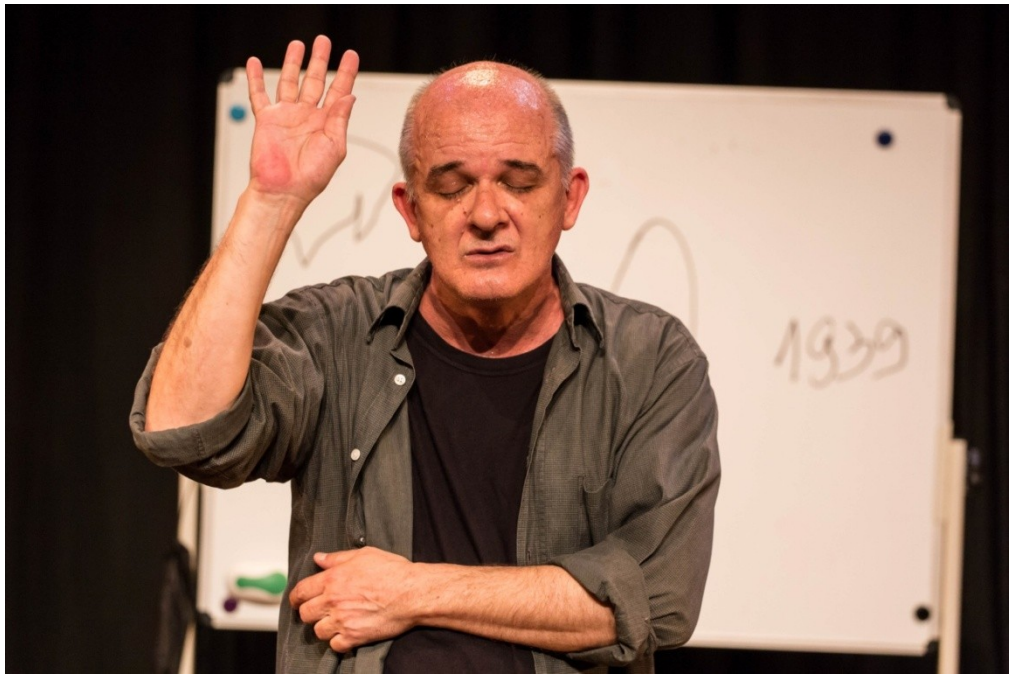


Imagem 20 - *Boca no mundo*: Oto. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

## 4 AULA DE HISTÓRIA: PALAVRAS QUE TROCAMOS, QUE LEMBRAM, QUE ESQUECEM, QUE NARRAM

### AULA DE HISTÓRIA

Brasil. Tropical, carnaval, sensual, cordial, multicultural, canibal, Cabral, colonial, atual, qual?

Eu tava lendo esse livro aqui, ó, escrito por duas mulheres: *Brasil: uma biografia*. Bio, vida. Grafia, escrita. Escrita da vida, do Brasil. (Apaga o quadro). Brasil, varonil, gentil, funil, fuzil, azul anil, hostil, ardil, servil, a mil!

(Desenha um círculo no quadro) O Brasil é uma invenção. Primeiro, esse lugar era habitado por muitos povos indígenas (Desenha vários pontinhos dentro do círculo), que falavam muitas línguas... Todo dia era dia de índio...

Então, chegaram os invasores! No século XVI do calendário cristão, coisa com que os índios não tinham nada a ver.

Tem um pequeno poema do Oswald de Andrade que imagina esse encontro. Vou dizê-lo. (Pausa ao microfone. Se prepara para falar)

Erro de português

Quando o português chegou

Debaixo de uma bruta chuva

Vestiu o índio.

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio teria despido o português.

Mas não foi isso que aconteceu. Para que a nação nos moldes europeus vingasse, os indígenas tiveram que morrer. (Apaga pontinhos desenhados no quadro com movimento em forma de cruz)

Restaram muito menos do que eram antes... E eles tiveram que aprender o português. (Desenha o mapa do Brasil no quadro) E esse mapa do Brasil que conhecemos hoje começou a se desenhar. À base de morte, violência e genocídio!

O colonizador também forçou um êxodo negro, comercializando pessoas africanas, que também falavam muitas línguas, como se fossem mercadoria. Vieram para o Brasil para serem os braços e as pernas dos senhores

coloniais.

No livro, diz que, em 1584, a população brasileira era de: 25 mil brancos europeus; 18 mil índios domesticados – os não domesticados não entram na conta da população – e 14 mil negros escravizados.

No final do século XIX, a escravatura foi oficialmente abolida... Os negros ficaram sem trabalho e sem apoio social. O sistema de trabalho estava sendo reorganizado no país, e o governo queria atrair imigrantes brancos; para isso, propagandeou o Brasil na Europa como o *Paraíso na Terra*. Sabe que esse mito dos trópicos abundantes se casou muito bem com uma Europa em crise, que estava expelindo sua população pobre e endividada? (Deixa caneta cair no chão) Estima-se que cinquenta milhões de pessoas vieram nessa época para as Américas. A maior parte dirigiu-se à América do Norte. 22% deles desembarcaram na América Latina. Destes, 33% vieram para o Brasil. (Escreve os dados no quadro. Fala rapidamente e com pouca articulação) Eram de vários países, e depois também veio gente da Ásia e do Oriente Médio. Entre 1877 e 1903, entraram no Brasil 71.000 imigrantes por ano. E, entre 1904 e 1930, esse número chegou a 79.000 pessoas por ano. Façam as contas, é muita gente!

Mas nos anos 1930 essa imigração diminuiu (PAUSA. Escreve 1930 no quadro) porque agora o Governo tinha o entendimento de que essa afluência desordenada de estrangeiros estava causando o desemprego das populações locais.

O medo dos imigrantes se repete através da História. Medo do outro, que faz não acolher, não ter compaixão, não querer entender a situação de um imigrante haitiano, por exemplo. Gente como eu, descendente de imigrantes. É preciso lembrar! Lembrar, lembrar... (Transição para Oto)

## OTO 2

Oto: Ah! É muito importante lembrar. O que essa cadeira tá fazendo aqui? Esqueci... Não foi fácil nosso passado... De carreta, de mula... Aquela história da noite de tormenta a gente guardou muito porque é uma história real, que aconteceu de verdade, e bonita, né? É uma lição de vida aquilo ali. Tem coisas que é preciso guardar na cachola, sim.

(MÖDINGER, Carlos e FAGUNDES, Patrícia. *Boca no mundo*. Porto Alegre,

Na dramaturgia apresentada até agora, tivemos o *Prólogo*, que toma a forma de uma aula expositiva; a cena *Um menino que lia*, que toma a forma de depoimento, com fragmentos de ficção. *Oto* traz mais fragmentos ficcionais e é seguida de uma retomada da situação de aula. *Aula de história*, como o nome diz, pretende lidar com elementos da História e retoma a forma de aula por mais tempo.



Imagem 21 - *Boca no mundo*: Aula de História. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Agora, o professor entra em cena novamente, e *Oto* vai se tornando uma espécie de duplo dele, pois, até o final da cena, vai interromper a aula para afirmar que *tem coisas que é preciso guardar na cachola*, para falar de memória.

Uma das memórias de que falou Mia Couto (2014) foi da História, com H maiúsculo. Segundo ele, é mais factual do que a memória individual, seria a lembrança de uma coletividade, tendo, para isso, seus próprios métodos e filtros. Mesmo que o tratamento na cena seja sucinto e leve, dadas a amplitude e a complexidade da temática, realizei pesquisa histórica que trata dessa memória mais coletiva, que é diferente da memória pessoal, mas que dela não está separada. Para o escritor, *esta divisão entre memória e História é uma coisa produzida, fabricada* (2014). A memória pessoal e a memória histórica tocam-se, influenciam-se – afinal, quem faz a História são as pessoas. Mia Couto diz que elas se entrelaçam e formam o mesmo chão. A partir da cena do *Oto*, a diretora pediu-me que criasse uma pequena cena/aula sobre o Estado Novo e as



ditaduras no Brasil, uma vez que o contexto do personagem fazia referência a essa questão da história do Brasil.

Ao tentar realizar a tarefa proposta, empolguei-me com a história dos imigrantes no Brasil, especialmente a dos alemães. Ao pesquisar sobre essas questões, de certa forma, fui descobrindo minha própria história e a dos meus antepassados, que não conhecia bem. Hoje entendo melhor o chão onde piso. A proposição de explicar sobre o Estado Novo transformou-se em uma longa aula sobre a formação do Brasil e a participação que os imigrantes tiveram nela. Fui querendo falar dos índios e dos negros também. E assim a aula ia ficando mais longa... Sem dúvida, essa foi a cena mais difícil de fazer! Palavras e informações em excesso, tempo longo, e tive dificuldades em encontrar alegria para jogar com essa cena, fazia levando a sério demais e sem acreditar muito, pois o resultado era pouco teatral. Concordávamos todos com a chatice da cena – eu, a diretora, a orientadora e alguns amigos que assistiram aos ensaios.

Cogitamos, mas não desistimos da cena. Nosso trabalho, então, foi sintetizar. Primeiro, fizemos pequenos cortes e depois usamos a tesoura sem medo. Constantemente, a diretora pedia que eu brincasse mais nessa cena, que não a levasse tão a sério. E chegamos a um esquema de aula mais brincado para a aula de História do Brasil. A imagem que me ajudou foi a de contar uma fábula para crianças, uma história cujo personagem principal era o Brasil. Na atuação, o tom de fábula que usamos foi bem mais exagerado do que o usado quando lia o trecho do conto *As três línguas*, na cena *Eu era um menino que lia*.

O Brasil como uma invenção. Um lugar onde viviam os índios e que passou a existir com esse nome quando chegaram os violentos invasores e dele tomaram posse, massacrando os índios. Os invasores ainda trouxeram escravos para trabalhar por eles, pessoas africanas comercializadas como coisas. Com a abolição da escravatura e o conseqüente desprezo dos colonizadores pelos ex-escravos, decidiram trazer outras pessoas para trabalhar: os imigrantes. Para isso, criaram uma estrutura de propaganda, difundindo o mito dos trópicos abundantes (o próprio Brasil) para convencer europeus a se mudarem para cá. Os europeus vieram em levadas, durante muitas décadas. Só que, em 1930, com a mudança dos interesses econômicos, as alianças de guerra o presidente do Brasil passou a achar que esses imigrantes não eram mais bem-vindos, e os que aqui estavam precisaram nacionalizar-se, tornar-se brasileiros.

Durante a cena, cito a principal referência que usei para a construção dessa aula, mostrando o objeto livro, no caso, o livro *Brasil: uma biografia* (SCHWARCZ & STARLING, 2015). Há vários dados e textos ditos na cena que são citações desse livro.

Algumas questões trazidas na cena *Oto* são retomadas aqui, com diferenças. Antes, apresentamos *Oto* mostrando a questão a partir de sua vivência. Agora, é o professor que trata do tema, de maneira mais ampla, com informações da História, lembrança da coletividade. Por exemplo, na cena *Oto*, escrevi no quadro o ano de seu nascimento: 1930. Já na cena *Aula de História*, escrevo novamente aquele ano, mas para demarcar a época em que o governo brasileiro não quis mais imigrantes. Na década de 1930, aconteceu a ditadura do Estado Novo no Brasil, e, na Alemanha, *em 30 de janeiro de 1933, o presidente alemão Hindenburg nomeou Hitler chanceler, e a barbárie vestiu o hábito da modernidade* (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 367).



Imagem 22 - *Boca no mundo*: Aula de História. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Proponho agora que retomemos um pouco a questão dos imigrantes europeus, com foco nos alemães, que olhemos para o século XIX. O filme *Heimat: crônica de uma nostalgia*<sup>38</sup>, dirigido por Edgar Reitz (Alemanha, 2013), retrata o contexto de uma das ondas de emigração de alemães para o sul do Brasil no século XIX, partindo da Alemanha. Não é um documentário, mas parece ter tido uma séria pesquisa histórica para seu roteiro, que se estrutura com o diário escrito pelo jovem Jakob Adam Simon a partir

---

38 *Heimat*, em alemão, é casa. Trata-se de um filme e série também.

de 1842. Trago aqui trechos transcritos de diálogos desse filme porque me parece interessante saber como se deu essa migração do lugar de onde vieram os colonos imigrantes. Certamente, os alemães não viviam um bom momento em seu país, e esses tempos tornaram-se mais difíceis, conforme a História. Aqui também há ficção e documento, uma aula por meio da arte.

O jovem Jakob vive na região de *Hunsrück* e vê muitos moradores partirem em carroças depois de decidirem migrar para o Brasil. São agricultores pobres, muitos deles analfabetos, que nos últimos anos tiveram colheitas fracas e vivem com muitas privações. Jakob sonha um dia também migrar para o Brasil, que é apresentado aos colonos como um verdadeiro paraíso: *o país onde as rosas florescem no Natal* (2013). Em uma praça, escuta alguém que canta, acompanhada de um tambor e caixa de música:

Hannes, Hannes, vem comigo  
O Brasil é o lugar para nós, amigo  
Uma terra tão grande  
Com batatas do tamanho de um joelho gigante  
Onde podes matar um porco por dia  
E empurrá-lo com longos tragos de sangria  
E todas as panelas serão pequenas demais  
Para chispes, fígados, vísceras e mais  
Então, Hannes, Hannes  
Põe-te a caminho  
A luz da sorte está a um passinho (2013)

Na sequência da cena, um representante comercial fala:

Meus senhores, uma representação do magnânimo imperador e aqui um papagaio do Brasil. No Brasil, espera-vos o paraíso. Não há neve no Brasil, não há neve. Nunca esses invernos gelados. Comida em abundância, a terra do sol eterno. Muitos antes de vós ficaram ricos no Brasil, e vocês também podem ficar. Compreendem? Aguarda-vos lá muita sorte (2013).

A imigração era vendida como um bom negócio. Na mesma época, o Brasil vivia o Segundo Reinado, período bastante turbulento de nossa história, com conflitos, revoluções e a escravidão, que já não tinha condições históricas para ser mantida. *Último país a abolir a escravidão no Ocidente, o Brasil segue sendo campeão em desigualdade social e pratica um racismo silencioso, mas igualmente perverso* (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 14). A tardia extinção da escravatura oficialmente ocorreu com a assinatura da Lei Áurea em 13 de maio de 1888. Foi precedida por outras leis: Lei do Ventre Livre (1871), que libertou todas as crianças nascidas de pais escravos; Lei Saraiva-Cotegipe (1885), que regulava a extinção gradual do trabalho escravo. Em 1884, nos territórios do Amazonas e do Ceará, a escravidão já havia sido abolida. Sempre houve resistência à escravidão, mas o fato é que a força de trabalho dos negros escravizados

sustentava a economia do país. Com a abolição do tráfico de escravos africanos, mesmo antes da abolição do trabalho escravo, no Brasil,

entrava em cena uma política de atração de imigrantes europeus [...] A ideia era encontrar substitutos para o trabalho escravo, agora mais caro. [...] Mas a política de imigração de mão de obra estrangeira geraria muita controvérsia. Afinal, o modelo significava uma espécie de escravidão por dívida, com os trabalhadores tendo que pagar todos os gastos prévios [...] feitos pelos fazendeiros (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 275).

Do lado de cá do Atlântico, parece que o governo tinha objetivos que não eram divulgados para os imigrantes. Segundo Schwarcz e Starling:

O governo passaria a financiar a vinda de imigrantes europeus no fim dos anos de 1860, medida que, segundo a lógica dos governantes, traria 'novo benefício', como o branqueamento da população, apregoado pelas teorias científicas da época. Afinal, não era possível esquecer o receio que pairava, nesse momento, com relação ao futuro de um 'país de raças mestiças' (2015, p. 276).

A extinção oficial do trabalho escravo no Brasil desorganizou o sistema de trabalho e mão de obra que existia até então. O professor de História Lourenço Cardoso explica que:

ao caminhar para modernidade, o Brasil precisava superar um problema do período colonial, o número elevado de negros. O trabalhador escravizado tornou-se desinteressante para a sociedade que se industrializava (FERNANDES, 1978). A figura do negro representava em si o símbolo pungente do passado que se queria esquecer. O negro significava sinônimo de africano, sinônimo de escravo. Não lhe era associada a categoria trabalhador [...].A denominação 'trabalhador' será associada ao branco imigrante, de maneira geral, ao italiano; e de modo particular, a palavra trabalhador, no início da industrialização, não está associada ao negro (CARDOSO, 2017, p. 188).

Então, *uma série de esforços foi feita no sentido de atrair imigrantes, sobretudo europeus, para o Brasil*, desde o Império e seguindo no Brasil República. Essa política de atração de imigrantes foi empreendida pelos países da América do Sul, Central e do Norte. Com tanta concorrência, *o governo brasileiro teve que se esmerar para vender a ideia do 'paraíso terreal'* (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.323).

Na taberna frequentada pelo jovem Jakob do filme *Heimat* (2013), segue a propaganda do Brasil, e o representante comercial faz promessas tão concretas quanto ilusórias aos colonos, que escutam em uma atitude entre o interesse e a apatia:

O imperador do Brasil oferece a cada colono 400 jeiras<sup>39</sup> de terra! Um salário anual de 2000 florins, doze escravos, uma casa, dez cabeças de gado e dez porcos. Para os artífices experientes, a viagem é de graça. Para as famílias, o custo é quase nada. Aqui estão os papéis. Assinem e tracem o vosso destino! Ao olhar à minha volta, consigo ler os vossos pensamentos. Depois das fracas colheitas, dos impostos, da dureza do

---

39 A jeira é uma antiga medida de superfície ainda utilizada em alguns países e regiões para medição de terrenos agrícolas. A jeira do Império Romano (*iugerum*) valia dois acres, ou seja, o equivalente a cerca de 2.520 m<sup>2</sup>. Os romanos tinham também a dupla jeira (*heredium*), valendo quatro acres, ou seja, cerca de 5.040 m<sup>2</sup>. (Wikipédia)

exército e da tirania dos vossos governantes, dizeis a vós próprios que qualquer destino é melhor do que a morte. Não tenho razão? E o que é melhor que morrer? Uma boa vida, uma vida melhor! E é isso que a nossa casa comercial Delrue vos oferece (2013).

Segundo Schwarcz: *enganados por uma propaganda ilusória, poloneses, alemães, espanhóis, italianos, portugueses e, mais tarde (a partir dos últimos anos da década de 1910), japoneses foram tomados por uma febre migratória* (2015, p. 323). Já mencionei aqui que também havia o interesse das autoridades, influenciadas pelas teorias da época, em empreender um branqueamento na população brasileira. Por isso, a preferência por atrair alemães e italianos era maior. O professor de História Lourenço Cardoso evidencia essa questão:

O branco imigrante, ou mais concretamente, o italiano e o alemão, é mais valorizado do que o português. Se compararmos o branco italiano ao português, o italiano será considerado mais branco, branco-branco. O ibérico é considerado uma das razões para o nosso atraso histórico. Quando o Brasil, no século XIX, incentivou a imigração europeia, o português não era o público preferido (SANTOS, 2006). A nação desejava os italianos e alemães, queria que viessem os branco-brancos, pois já bastavam o branco não branco português assim como o negro e o africano (CARDOSO, 2017, p. 189).

Aqui no Rio Grande do Sul, a notícia que temos é que, em 1826, chegou a primeira leva de famílias de colonos alemães, encaminhadas ao distrito de São Leopoldo. Muitos vieram para o Brasil atraídos pela propaganda e também para buscar melhores condições de vida. Sabemos, ainda, que nem todas as promessas foram cumpridas: *mas a expectativa de encontrarem no Brasil facilidades e muito apoio foi frustrada* (DECKER, 2004, p. 14). O estímulo à entrada de imigrantes no país foi interrompido nos anos de 1930, quando milhares de alemães viviam no Brasil, principalmente no sul.

As cenas tratadas no capítulo anterior e também neste não falam somente de alemães. Falam deles no contexto do Brasil. E uma pergunta que me fiz e que me foi feita durante o processo: por que eu queria falar dos negros?



Imagem 23 - *Boca no mundo*: É preciso lembrar. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Sou professor na UERGS, universidade que reserva 50% de suas vagas para pessoas economicamente hipossuficientes, negros e índios, e 10% para pessoas com deficiência. A maior parte dos alunos e alunas que se formaram e estudam nesse curso é branca; poucos são negros, e os índios são quase ausentes. Já fui professor de pessoa cega, mas os deficientes também são poucos. Mesmo sendo poucos, esses encontros são de muito aprendizado. Falo de aprendizado de toda a comunidade universitária e meu, especificamente, como professor e como pessoa.

Essa medida inclusiva mudou meu cotidiano como professor nos últimos anos, convivendo com mais alunos negros (ainda que poucos). Aprendi e aprendo muito sobre essa condição, sobre as injustas raízes racistas do meu país, sobre o quanto essas ideias estão introjetadas nos modos de funcionar das instituições e – o que é mais assustador – nos meus modos de funcionar.

Guardo na memória vários momentos de aprendizado intenso deste professor branco descendente de europeus. Como em uma aula de Introdução à Dramaturgia, em que, muito animado, falava aos alunos sobre mitologia grega. Então a aluna Rita Lende, que é negra, levantou a mão e perguntou: *Professor, o senhor conhece alguma coisa de mitologia africana?* Um silêncio se fez na sala. Não sem gaguejar, respondi que não: *Este professor branco não conhece, Rita.* E ainda pedi: *Me ajuda!* Essa conversa continuou em um sentido de troca, e foi um momento que me deu noção de meu lugar naturalizado de branco que admira a cultura europeia porque assim lhe foi ensinado, e pronto. Mas qual o meu papel em uma universidade pública? Na sequência das aulas, levei Mia Couto e Conceição Evaristo, por exemplo, que eu conhecia, mas não sabia como colocar no programa da disciplina. A pergunta da aluna criou em mim uma urgência por responder de outro jeito à séria questão levantada.

Talvez minha insistência em falar sobre escravidão e racismo na cena teatral que estava criando tenha sido uma forma de colocar-me em movimento, provocado por um contexto universitário que inclui alunos negros, mas que lida com os seus conhecimentos de forma hierárquica, de modo que a cultura europeia é mais valorizada do que a africana, por exemplo.

Tenho lido sobre racismo estrutural, branqueamento e epistemicídio. Tenho tentado ampliar as abordagens que faço em minhas aulas, indo além das de minha formação. É como se sempre estivesse no movimento de uma formação sem fim. Há coisas que aprendi e que eram consideradas muito importantes (a Europa como grande exemplo para tudo) e que hoje precisam ser revistas, expandidas ou até deixadas de lado. Dou-me

conta de que o pensamento colonizado existe e tem força em mim, e de que preciso escutar as vozes que me falam e questionam sobre isso.

Talvez possa dizer que, na criação de *Boca no mundo*, minha tentativa e a da diretora tenha sido no sentido de uma fala como escuta. De alguém que fala sobre coisas importantes que tem escutado e com as quais tem aprendido. Encontrei estímulo para tal no *Seminário Práticas Políticas na Cena Contemporânea* (2016), que já mencionei, quando Guacira Louro, refletindo sobre isso, diz que se autoriza a falar, por exemplo, sobre o racismo, apesar de ser branca, porque essa questão a toca, lhe importa. Esta questão tem me tocado, principalmente no lugar de docente.

Na criação de *Boca no mundo*, estávamos criando uma aula sobre a formação do Brasil. Era um pouco isso que eu estava descobrindo, o meu lugar no Brasil. Quando e como os imigrantes alemães, meus antepassados, começam a fazer parte do Brasil, a ser brasileiros. Para falar disso, tornava-se impossível não falar de colonização, extermínio, escravidão, miscigenação e outras *barbaridades*. Na entrevista com a tia *alemoa*, ela contou a história da noite da tormenta na carroça. Nessa conversa, encontrei um lugar para falar de um branco que quer desaprender o racismo.

Tenho noção do meu lugar de privilégios pelo simples fato de ter nascido branco em uma sociedade racista, mas não concordo com a classificação das pessoas por raças. Não considero raça uma noção consistente e sei que foi criada na época das colonizações para justificar injustiças. Também sei que o racismo existe, que as pessoas negras sofrem injustiças, justificadas por essa construção social. Mesmo sendo branco, quero contribuir na discussão dessa questão. Quero problematizá-la, primeiro para mim, mas, como docente em uma universidade pública e como artista, tenho o dever de contribuir para além de mim. Para tanto, devo superar minhas limitações na compreensão do que é privilégio e desigualdade.

Com esta pesquisa, aprendi que as políticas de migração empreendidas pelos governos brasileiros desde o Império, quando vieram os primeiros imigrantes alemães para o Brasil, objetivavam resolver questões econômicas e branquear a população brasileira. Há evidências históricas que comprovam isso. Então, sou fruto de uma política pública criada e desenvolvida para que a população do meu país fosse mais branca, além de ter outras metas pouco nobres. Escutar as pessoas negras abre-me a percepção para o racismo de um modo que eu não conseguiria sozinho ou falando com pessoas brancas apenas. Rever essa contextualização histórica me faz perceber que meu lugar no mundo não é isento, nem pode sê-lo. Tenho a ver com isso. Isso me toca!



Imagem 24 - *Boca no mundo*: Aula de História. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Sigamos colocando essas identificações em movimento. Certamente, as condições de vida dos imigrantes que vieram da Alemanha eram de dificuldade. Se assim não fosse, se estivessem bem na Europa, por que viriam para uma terra desconhecida para viver em regiões despovoadas? Repito essa pergunta sempre que encontro pessoas que supervalorizam a origem germânica. Faço-o porque isso me parece uma falácia, associada às ideias racistas, que classificam as pessoas pelo fenótipo. Está mais do que evidente que esse discurso deve ser combatido.

Outra identificação que abordamos em *Boca no mundo* é a de ser brasileiro. No início da cena, digo duas listas de palavras que estão relacionadas a discursos sobre o Brasil e os brasileiros: *Brasil. Tropical, carnaval, sensual, cordial, multicultural, canibal, Cabral, colonial, atual, qual?* e *Brasil, varonil, gentil, funil, fuzil, azul anil, hostil, ardil, servil, a mil!*

As listas também foram uma forma de síntese, conforme relatei. Um jogo para fazer transições de diferentes momentos da cena ou para o tempo de apagar o quadro. No entanto, minha impressão é a de que elas têm uma força em si. São palavras que povoam o imaginário de brasilidade, são clichês de discursos mais ou menos conhecidos. As palavras soltas permitem outra imaginação e mais possibilidades de relações para mim e para o espectador. Nas últimas apresentações realizadas, nos momentos das listas, estimulava que um espectador falasse uma palavra também. Mas o que é ser brasileiro? Novamente, Schwarcz e Starling ajudam-me a pensar.

De tanto misturar cores e costumes, fizemos da mestiçagem uma espécie de representação nacional. De um lado, a mistura se consolidou a partir de práticas violentas, da entrada forçada de povos, culturas e experiências na realidade



nacional. Diferente da ideia de harmonia, por aqui a mistura foi matéria do arbítrio. Ela é resultado da compra de africanos, que vieram para cá obrigados e em número muito superior ao dos que foram levados a outras localidades (2015, p. 15).

Quando olhamos para a população que aqui vivia antes da invasão, os dados, apesar de controversos, apontam que *em 1500 a população nativa girasse em torno de 1 milhão a 8 milhões, e que o ‘encontro’ com os europeus teria dizimado entre 25% e 95%* (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 15).

O Brasil foi se constituindo como uma babel de gentes, línguas, religiões e culturas diferentes. Depois da Lei Áurea, as falácias e incompletudes ficaram mais evidentes, pois a opção foi deixar uma enorme parcela da população marginalizada. As teorias científicas e sociais, o pensamento da época, eram de que o insucesso social dos negros e mestiços vinha da biologia, da raça, e não de uma construção histórica.

Aos imigrantes, coube povoar regiões desabitadas, mas eles também trabalharam nas cidades, inclusive, os italianos estão associados ao início do sindicalismo no Brasil. Sem dúvida, ajudaram a constituir a nação.

Getúlio Vargas, nos anos de 1930, adotou restrições à entrada deles. Na cena *Aula de História*, cito a frase de Sergio Buarque de Holanda: *a afluência desordenada de estrangeiros, responsável pelo desemprego das populações locais* (Apud SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 325). Pensando assim, consigo entender um pouco a ideia de meu pai, de que os brasileiros eram os outros.

Na criação de identificações de brasilidade, as autoras apontam um

mecanismo muito singular de evasão coletiva, que nos permite recusar o país real e imaginar um Brasil diferente do que é – já que esse não nos satisfaz e, pior, nos sentimos impotentes para modificá-lo. Entre o que se é e o que se acredita ser, já fomos quase tudo na vida: brancos, negros, mulatos, incultos, europeus, norte-americanos, e Brics. Gênero de deslocamento tropical do famoso ‘ser ou não ser’, no Brasil ‘não ser é ser’. Ou então, nas palavras de Paulo Emilio Sales Gomes, essa seria ‘a penosa construção de nós mesmos (que) se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro’. (SCHWARCZ & STARLING, 2015 p.16-17).

Fazer uma curta cena sobre todas essas questões não foi tarefa fácil. Na criação da dramaturgia, estivemos atentos a possíveis equívocos e, assim, citamos muitas palavras alheias. O trabalho com as palavras nessa cena incluiu adequações e adaptações constantes. Os trechos que li em livros no decorrer da cena foram sendo detalhados nos ensaios, como todo o resto, pois o risco de tornar tudo muito parecido rondava a criação e precisava ser combatido. Fizemos isso experimentando formas e

imagens escolhidas, ritmos, qualidades vocais, como altura e volume, uso do espaço e engajamento do corpo.

Quando cito o pequeno trecho da canção *Todo dia era dia de índio*<sup>40</sup>, composição de Jorge Ben Jor, bastante conhecida na gravação de Baby do Brasil com *Os Novo Baianos*, estou no quadro, de costas para o público, fazendo vários pontinhos com a caneta, como se fossem as nações indígenas; canto e danço sutilmente.

Para a citação do poema *Erro de português*, de Oswald de Andrade (1971), dirijo-me ao microfone e, de maneira quase debochada, falo que vou dizê-lo. Esse poema é o único trecho em que a textura sonora microfonada foi usada nessa cena.

Buscamos, assim, constituir diferentes ritmos para os diferentes momentos da cena. Alguns trechos do texto, consideramos que não precisavam ser ditos para uma escuta e compreensão plena, como quando trago dados estatísticos sobre quantidade da população e dos imigrantes que entraram no Brasil. Nessa parte, imprimia um ritmo muito mais acelerado e jogava com a ideia de um professor que tem que passar conteúdo para seus alunos, mesmo que eles não os assimilem. Faço isso sem dar muita importância às informações ditas, nem às anotações, números, dados e esquemas que colocava no quadro. Aí, o modo de contar uma fábula foi abandonado. Já para a fala final sobre as migrações, a partir dos anos de 1930, a direção propôs um tempo mais tranquilo e uma sinceridade maior.

As quebras de ritmo e as nuances trabalhadas separadamente ofereceram-me dificuldades de apropriação, enquanto ator, para fazer a cena. Isso porque o ritmo acelerado influenciava as outras partes, ou os trechos mais sensíveis estendiam-se, e eu não atingia o automatismo desejado para alguns momentos. Trabalhando a cena em contínuo, fui tomando posse, e o ritmo como um todo foi se dando.

Os trechos *eles tiveram que aprender o português*, em referência aos índios, e *que também falavam muitas línguas*, em referência aos africanos escravizados, foram inseridos nas últimas versões da dramaturgia porque eu e a diretora nos dávamos conta da existência de muitas línguas massacradas que estavam presentes na nossa temática. Nas primeiras versões do texto, não mencionávamos essa questão, mas, à medida que o trabalho avançou, percebemos a importância de falar dessas outras línguas que se perderam ou que, com muita resistência, permanecem:

---

40 Álbum: *Canceriana telúrica*, WEA, 1981.

Para surpresa daqueles que pensam que o Brasil é um país monolíngue, a realidade é outra: há cerca de 180 línguas indígenas. E, de acordo com o linguista Aryon Rodrigues, antes da chegada dos portugueses ao Brasil, existiam 1.200 línguas indígenas faladas de norte a sul do País. Em média, mais de duas línguas desapareceram por ano, desde a colonização. A péssima notícia é que o extermínio continua (BARBOSA, 2004, p. 54-55).

As línguas negro-africanas, transplantadas para o Brasil há quase quinhentos anos, permanecem hoje sob a forma de línguas especiais, ou seja, como modos de falar próprios de uma faixa etária ou de um grupo de pessoas dedicadas a atividades específicas [...]. Não se apresentam mais como línguas plenas, mas revelam traços de seu longo e intenso contato com o português (PETTER, 2006-2007, p.1).

Quero ressaltar aqui que o português brasileiro tem se constituído com forte influência dessas línguas também. Não falamos a língua pura dos colonizadores, afinal, somos uma babel. Para uma língua manter-se viva, é preciso que alguém a use. No artigo *Como domar uma língua selvagem*, Gloria Anzaldúa afirma que não se doma uma língua, se massacra (2009). Eu não diria que o *Hunsrîch* é uma língua selvagem, uma vez que veio da Europa, mas posso dizer que foi tratada como menor, uma língua de colono, de *alemão batata*. Sabemos que a unificação da língua lá na Alemanha se deu no final do século XIX; antes, falavam-se vários dialetos regionais, como o *Hunsrîch*. Hoje, no Rio Grande do Sul, esse dialeto é patrimônio histórico e cultural do estado<sup>41</sup>, sendo estudado como segunda língua em algumas escolas. Contudo, em 1939, foi proibido e virou uma língua secreta para os seus usuários, língua que se falava escondido.

Na composição dramaturgica desse trecho, o conceito de pensamento complexo, do filósofo Edgar Morin (2003), foi uma referência importante. O autor propõe o paradigma da complexidade em contraponto ao paradigma da simplicidade, que

põe ordem no universo e expulsa dele a desordem. A ordem reduz-se a uma lei, a um princípio. A simplicidade vê que o uno quer o múltiplo, mas não pode ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo. O princípio da simplicidade quer separar o que está ligado (disjunção), quer unificar o que está disperso (redução) (2003, p.86).

Morin lembra que *a degradação e a desordem também dizem respeito à vida* (2003, p.89). Complexidade, para ele, seria *a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades* (2003, p.51-52), mas que *compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num sentido tem sempre contato com o acaso. [...] Mas a complexidade não se reduz à incerteza, é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados* (2003, p.52).

---

41 Em 2012, a Assembleia Legislativa do RS aprovou e o Governador sancionou e promulgou a seguinte lei: Art. 1.º Fica declarada integrante do patrimônio histórico e cultural do Estado a “Língua Hunsrik”, de uso comum entre os descendentes de imigrantes germânicos chegados há quase dois séculos da Alemanha ao Estado do Rio Grande do Sul.

Para o filósofo, *é preciso aceitar uma certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos* (2003, p.53). Ele evidencia que, *na visão complexa, quando se chega por vias empírico-rationais às contradições, isto significa não um erro, mas o atingir de uma camada profunda da realidade que, justamente porque é profunda, não pode ser traduzida para a nossa lógica* (2003, p.99). Essa perspectiva, que inclui o paradoxo como parte e como todo, *imobiliza o espírito linear* (2003, p.109) e produz conhecimento.

Inicialmente, citava Morin no decorrer da *Aula de História*, destacando a complexidade das situações colocadas. No processo de síntese do material cênico, esses comentários sobram na dramaturgia, pois avaliamos que não contribuíam para a dinâmica da cena, mas o conceito está presente mesmo assim.

Morin (2003) afirma que complexo não é sinônimo de complicado ou difícil, é complexo. É complexa a História do Brasil, são complexas as possibilidades do acontecimento cênico e as escolhas necessárias quando estamos fazendo teatro. Também é muito complexo ser professor. E estávamos colocando em cena um professor.



Imagem 25 - *Boca no mundo*: É preciso lembrar. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Na criação dessa difícil cena, constantemente, a diretora perguntava-me: *Como tu és como professor?* Ela queria provocar uma espécie de atuação camuflada, que não parecesse atuação. No *Diário de bordo*, escrevi:

Convido para assistir ao ensaio a amiga e ex-aluna da Uergs, Aline Marques. Neste dia, experimentei fazer coisas que ainda não tinha feito, no sentido de ser mais ridículo, me divertir mais.

Aline me disse algo que a Pat tem dito constantemente, que devo me divertir mais, que funciona nas partes em que o prazer está junto. Ela foi minha aluna e lembrou-me de que, quando fui professor dela, eu “explodia” às vezes... (*Diário de bordo*, 27 de setembro de 2017).

Parece que minha capacidade de diversão ainda era pouca, e ela me falou desse explodir como um entusiasmo, um modo de fazer a aula acontecer, algo que poderia me ajudar na cena em questão. Coloquei essa imagem de *explosão* na culminância dos trechos acelerados da cena e acho que melhorou um pouco. Ainda no *Diário de bordo*, um dia depois, escrevi:

Hoje recebi no ensaio a minha orientadora, Mirna, e me soltei um pouco mais que ontem, experimentei novos detalhes...

Mirna olhou com bons olhos e me fez sugestões valiosas. Percebo uma sutileza e um cuidado da parte dela que me emocionam. É como se ela me autorizasse a seguir, pois vê avanços e ajuda a perceber possibilidades. Sugere que eu aproveite a respiração alterada para a cena, que não disfarce o cansaço. E novamente ouvi da necessidade de pôr prazer em cena (*Diário de bordo*, 28 de setembro de 2017).

Fui tentando assimilar essas falas generosas e encontrar formas de pôr isso em minha atuação. Não disfarçar o cansaço, parar e tomar o tempo para respirar quando necessário. Atuar no aqui e no agora. Mas a verdade é que *Colocar o professor que eu sou em cena me dá medo!* (*Diário de bordo*, 3 de outubro de 2017). Não tinha como trazer o professor que sou e colocá-lo em cena sem esforço. Esse professor existe lá, trabalhando com seus alunos, dando aulas de verdade. Uma coisa é dar uma aula, outra é fazer uma simulação de aula para a cena. O professor em cena precisou ser forjado, precisou de artifício – afinal, tratava-se de fazer teatro.

E o professor que sou não é um só. Está em movimento há anos, trabalhando em contextos diferentes, com pessoas de idades, classes sociais e interesses diversos. Às vezes, sentindo-me importante; outras, nem tanto ou sem importância nenhuma. O fato é que dar aulas é parte importante da minha vida e, pensando nessas minhas experiências, acesso lembranças de muitos aprendizados. Na pequena cena *Oto 2*, o personagem fala, como a tia Julita Mödinger na entrevista já relatada, sobre a importância de lembrar. Para exemplificar a complexidade de minha trajetória docente, peço licença ao leitor para lembrar um pouco, escrevendo...

Quando trabalhava com crianças de 3 a 6 anos de idade na Escolinha de Artes da FUNDARTE, tive um aluno que me ensinou bastante. Vou chamá-lo de Felipe. Ele nunca participava ativamente das minhas aulas. Ficava quieto, mas atento a tudo. A família dele dizia que ele adorava as aulas de teatro e que, em casa, brincava sozinho repetindo o que fazíamos nas aulas. Só que nas aulas ele não fazia, apenas olhava. Isso me intrigava, mas aceitava seu modo de ser e estar nas aulas, sempre tentando que ele participasse mais. Passados alguns meses, um dia, Felipe chegou à aula dizendo: *Profe, vamos fazer aquilo que fizemos na aula passada*. Eu e os colegas topamos a proposta e retomamos um jogo com cadeiras que havíamos feito. Desde aquele dia, Felipe participou ativamente das minhas aulas. Deu um salto. Ele que deu. O menino que, para mim, parecia não participar das aulas, estava processando, a seu modo, a experiência das aulas. Quando quis/pôde, passou a ser muito participativo. Este professor aprendeu a escutar mais.

No Curso Básico de Teatro da Fundarte, com crianças de 9 a 11 anos, propus aos alunos a seguinte situação para que improvisassem: *vocês são alunos de uma escola, mas hoje os professores não estão na escola, e vocês terão que estudar sozinhos. Que aulas vocês dariam uns para os outros?* As crianças criaram aulas/cenas abordando coisas que consideravam importantes, abordaram assuntos que eu não imaginava. A minha aula preferida das que criaram era a aula de beijo, em que a *profe* orientava um exercício simulado de um beijo, e os alunos usavam a parte externa da mão para beijar. As cenas criadas naquela ocasião foram reunidas e apresentadas para a comunidade com o título *Escola do fim do mundo*. Este professor aprendeu sobre o que os alunos pensam da escola e sobre os conteúdos que têm importância ou não.

Nos anos 90, trabalhei ministrando oficinas de teatro no Projeto Descentralização da Cultura, da Prefeitura de Porto Alegre. Alguns anos depois, já tarde em uma noite de inverno, caminhava em direção à minha casa pela Avenida Oswaldo Aranha, como de costume. A rua estava vazia, e fui surpreendido por três rapazes, que iam me assaltar, agredir, sei lá... Fiquei encurralado em um canto. Reconheci um deles: Alberto fora meu aluno nas oficinas que eu dera havia alguns anos. Intercedi, chamando-o pelo nome, e disse, apontando para mim mesmo: *Carlinhos! Oficina de Teatro! Descentralização da Cultura!* Ele demorou a me reconhecer e então disse aos outros: *Esse aí não. Ele é gente fina*. Liberaram-me. Saí andando muito rápido na direção de casa. Estava assustado e incrédulo com o que tinha acontecido. Livrei-me do assalto e da violência por ter sido professor do ladrão. Quanta contradição! O que Alberto aprendeu com este professor?

Um último caso que quero relatar para dar conta das complexidades do ofício docente é o da aluna que chamarei de Maristela. Ela era uma aluna muito aplicada, uma pessoa muito especial. Eu, como professor, sempre aprendia e me entusiasmava com seu modo de fazer, de colocar-se, de ser. Ela sofria de uma doença degenerativa, e, no decorrer dos anos, sua saúde só piorava. Quase no final do curso, orientei Maristela em um dos estágios docentes. Ela criou um bom projeto, resolveu trabalhar com *Romeu e Julieta* com uma turma de Ensino Médio em uma escola pública. Estava engajada e envolvida. No entanto, logo o seu estado de saúde piorou, e ela teve sérias restrições para poder deslocar-se, sentia muitas dores. Não conseguiu ir a todas as aulas planejadas para o seu estágio. Seria um caso de reprovação? Minha resposta quase foi sim, mas, naquele contexto, decidi que não. Decidi ajudá-la a concluir o relatório e a cumprir minimamente os requisitos do estágio. Quis aprová-la no estágio, e nossos encontros de orientação passaram a ser na casa dela. Apesar das minhas dúvidas, ouvia uma voz que me dizia: *Eu não vou reprovar a Maristela*. Apesar dos estatutos e regras, obedeci a essa voz. No dia da formatura, empurrei a cadeira de rodas com ela na cerimônia. Mais ou menos um ano depois, ela se foi para sempre. Mas foi formada.

Por isso, não sou um professor, sou vários, assim como os alunos são muitos e diversos, e como são diversas as formas de construir conhecimento – e quem o constrói é o sujeito, sujeito-aluno e sujeito-professor. Aprendi que minha função como docente não é ensinar coisas às pessoas, mas propor contextos nos quais elas e eu nos relacionemos com questões do teatro e, dessa maneira, possamos aprender. A professora Virgínia Kastrup (2001), a partir de Deleuze e Guattari, toma o ponto de vista da arte para propor que pensemos a ideia de aprendizagem como invenção.

*O ponto de vista da arte revela-se como uma forma superior de problematização, ou, em outras palavras, significa colocar-se frente ao processo de aprender do ponto de vista da problematização, que define, então, uma forma de relação com os objetos, com os modos de ação e consigo mesmo. O interessante aí é que esta forma de relação, esta atitude, esta política que orienta e dirige o processo de aprendizagem, é um ponto de vista que é, ele próprio, resultante de um processo efetivo de aprendizagem. Trata-se, aí, de aprender a aprender (2001, p. 26).*

Na cena que criamos, o tipo de interação proposto aos espectadores não é a mesma de uma aula. A cena é uma simulação de aula, uma aula diferente das que dou, mas que poderia funcionar enquanto teatro. Para isso, precisei apropriar-me desse formato mais expositivo e, sim, fazê-lo com prazer.

## 5 EXPLOSÕES: PALAVRAS QUE DESPEDAÇAM, INVENTAM, PERMANECEM, TRANSFORMAM

### É PRECISO LEMBRAR

É preciso lembrar, é preciso lembrar. Lembrar, lembrar. Lembrar o que fomos pra imaginar o que podemos ser, lembrar a história, as nossas histórias. *Do you remember, do you?* Eu dizia esse texto nessa peça do Heiner Müller, que fiz em 93 ou 94, não lembro. A Irene dizia que eu pronunciava mal, eu pronunciava errado, eu pronuncio errado, nunca aprendi inglês direito, *do you remember, do you?* Devo falar de mim. Eu quem? De quem se fala quando se fala de mim? Somos o que lembramos e o que esquecemos também, o que você esqueceu? Lembra onde tava no dia que explodiram as torres, 11 de setembro de 2001? Lembra o que tava fazendo no dia do golpe de 2016? Como foi o primeiro dia de aula, o que tu queria ser quando era criança? Quem fomos, quem somos, quem queremos ser? A tua memória mais antiga, qual é minha memória mais antiga, o cheiro da mãe, do quarto, de uma comida no fogo, meu avô, que eu não conheci, todos os meus antepassados sussurrando alguma coisa na minha pele. Eu queria esquecer a vergonha, aquele dia em que eu caía de bêbado, aquele dia em que eu queria ter falado, mas calei, aquela aula horrorosa que eu dei, as mágoas, o rancor, mas a gente tem que lembrar, a gente não se lembra de tudo, a gente esquece, e, se não esquecesse, seriam milhares de informações chamando ao mesmo tempo, o nome de todos os colegas da turma da primeira série, as propagandas de refrigerante, as aulas de química, todos os elementos da tabela periódica, o ciclo da *taenia solium* e da *taenia saginata*, o cateto da hipotenusa, não lembro. É preciso esquecer e lembrar, é preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã, amor amor amor, algum amor que exista na gente, no mundo, pra não matar o outro, é preciso lembrar de não matar as pessoas, lembrar do cheiro de grama molhada, de risada de criança, e da ditadura, dos desaparecidos, dos assassinados de ontem e de hoje, dos genocídios, de todos os genocídios, da injustiça toda, e de risada de criança, não dá pra esquecer da alegria, *perder la ternura jamás*, não dá não dá, tanta coisa pra lembrar, tanta coisa pra esquecer... Eu não lembro direito desse texto, é difícil decorar, decorar, tem a ver com o coração, tudo tem a ver com o



coração, o que a gente lembra, e esquece, tudo pulsando, pulsando, lembrar o que eu sonhava, o que eu sonho. Eu fazia terapia e tinha um caderno de sonhos para anotar os sonhos, porque a gente esquece. (Ao microfone) Esses dias, eu sonhei com um amigo, ator, eu tava correndo perigo ou me afogando ou esquecendo ou algo assim, não lembro bem, os sonhos são confusos, ele não fazia nada, só estava ali, mas me salvava, o ator, grande, amigo, era o Heinz... Os amigos às vezes nos salvam na tempestade, não salvam?(Toca a música *Cartomante*, na voz de Elis Regina) Lembra dessa música. Lembra?

Nos dias de hoje é bom que se proteja  
Ofereça a face pra quem quer que seja  
Nos dias de hoje esteja tranquilo  
Haja o que houver pense nos seus filhos  
Não ande nos bares, esqueça os amigos  
Não pare nas praças, não corra perigo  
Não fale do medo que temos da vida  
Não ponha o dedo na nossa ferida  
Nos dias de hoje não lhes dê motivo  
Porque na verdade eu te quero vivo  
Tenha paciência, Deus está contigo  
Deus está conosco até o pescoço  
Já está escrito, já está previsto  
Por todas as videntes, pelas cartomantes  
Tá tudo nas cartas, em todas as estrelas  
No jogo dos búzios e nas profecias  
Cai o rei de Espadas  
Cai o rei de Ouros  
Cai o rei de Paus  
Cai não fica nada.

### **EU VENDIA PALAVRAS**

Eu vendia palavras. Eu vendia cartões com poesia, uma época. No século passado. Eu recortava papéis, pintava umas cores, escolhia frases e escrevia no cartão. Eu vendia palavras. Palavras de outros. (Pega alguns cartões na caixa-livro) Como: *Isso de querer ser exatamente aquilo que a*

*gente é ainda vai nos levar além.* Leminski. E esse do Thiago de Mello, que eu gosto: *Traz a ternura que escondes machucada no teu peito. Eu levo um resto de infância que meu coração guardou.*

Outro dia, uma amiga me mostrou um desses cartões que tinha guardado. Ela guarda coisas em caixas, cartões, folhas secas, fotografias de gente esquecida, poemas da adolescência... E, quando tem coragem, abre as caixas pra encontrar o que está guardado.

Eu sempre imaginei pra onde vão as palavras que a gente não guarda. As palavras não ditas, por exemplo. As cartas, poemas, declarações de amor, de mágoa, de intenções, de agradecimento, que a gente não escreveu, não entregou, não falou, não botou no mundo.

A Viviane Mosé escreveu assim: *muitas doenças que as pessoas têm são poemas presos. Abscessos, tumores, nódulos, pedras são palavras calcificadas. Poemas sem vazão.* Tadinhos dos poemas ali trancados. Silenciados.

Tem as palavras esquecidas também. Sabe quando a gente tá falando e falta, falta aquela palavra? Como é? Fugiu. Na terra das palavras fugidas, elas andam rápido, correm, dançam, não querem ser capturadas. Diferente das palavras não ditas, tristes, tristes... Há muito tempo, Julieta já perguntou: *Se a rosa tivesse outro nome, que não rosa, deixaria por isso de ser perfumosa?*

Mas as palavras não podem tudo. Não dizem tudo. Tem também o que não se diz, dizendo, o que fica no entre. Entre as palavras, entre as pessoas. O que evocamos, o que chamamos. Da onde vem o que somos? A gente se contamina, às vezes não sabe onde começa e termina, a gente transborda.

As palavras contaminam, quando encarnadas – não são fáceis as palavras. Às vezes, se calam e nada dizem, ou dizem o que não queríamos dizer, nos fogem, se escondem, tímidas ficam, ou exageram, se espavoneiam.

A arte, essa respiração e esse rasgar do mundo, também escapa e precisa ser cuidada, burilada. Mesmo quando selvagem, precisa ser cuidada para alcançar o improvável, simples, bem simples, pra quem sabe tocar o mistério das coisas. (Deita em cima da mesa) Abrir a boca e morder o mundo.

(Toca música *Palavras*, com a banda Titãs. Manipula cartazes que contém palavras e frases).

Palavras não são más  
Palavras não são quentes  
Palavras são iguais  
Sendo diferentes  
Palavras não são frias  
Palavras não são boas  
Os números pros dias  
E os nomes pras pessoas  
Palavra eu preciso  
Preciso com urgência  
Palavras que se usem  
Em caso de emergência  
Dizer o que se sente  
Cumprir uma sentença  
Palavras que se diz  
Se diz e não se pensa...  
Palavras não têm cor  
Palavras não têm culpa  
Palavras de amor  
Pra pedir desculpas  
Palavras doentias  
Páginas rasgadas  
Palavras não se curam  
Certas ou erradas  
Palavras são sombras  
As sombras viram jogos  
Palavras pra brincar  
Brinquedos quebram logo  
Palavras pra esquecer  
Versos que repito  
Palavras pra dizer  
De novo o que foi dito  
Todas as folhas em branco

Todos os livros fechados  
Tudo com todas as letras  
Nada de novo debaixo do sol.  
(Fixa cartaz no quadro. Dança pelo espaço).

### **DOS DENTES**

Nas festas aonde eu ia na primeira metade dos anos 90, tocava *rock nacional*, a gente dançava Titãs, por exemplo, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, é só isso a letra da música, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas...* Eu já não tinha todos os dentes na época. (Põe cadeira à frente e senta) Meu primeiro pivô foi aos 16 anos, quando eu ia ao dentista toda semana, pra cuidar dos dentes. Mas o dentista era candidato a prefeito e tinha sempre a sala de espera cheia de gente, no meu dente, só colocava remedinho, semanalmente. Até que um dia, o dente caiu, precisava mais que remedinho... *Não confio em ninguém, não confio em ninguém, não confio em ninguém com mais de 32 dentes.*

Mas ali, na primeira metade dos anos 90, eu ainda tinha quase todos os dentes, só esse pivô...

Agora, eu sou uma pessoa que está perdendo, que já perdeu dentes. Brasileiro. Desdentado. O pivô virou implante, e um dia o implante se tornou inviável. O osso. Enfraqueceu. Já não serve mais de base para fazer um implante. Daí eu aceitei que a minha dentista serrasse os dois dentes vizinhos pra fazer uma prótese fixa. Eu tinha problema com um dente. Então perdi mais dois. Sou um desdentado. Um banguela. Carlinhos não tem dentes no país dos banguelas.

Lembro do tio Arlindo, que era primo do tio Anildo, aquele que me chamava de *adevogado* quando criança, lembra? O Arlindo foi um banguela convicto. Ele só aceitou usar dentadura para ir ao casamento do neto dele. E já era bem vivido. Vivido. Eu fiquei dias com uma prótese provisória com três dentes, era difícil falar, pronunciar as palavras. Ruim, tio, ruim. O vento, o ar, o som, tudo muda sem esses três dentes frontais, que na verdade eu não tenho mais. São próteses. Perdi os originais. Todo mundo perde. Eu perdi dentes.

A Virgínia Woolf escrevia sobre dor de dente como uma coisa comum... *tal como alguém com um dente dolorido passa os olhos na farmácia pelos frascos verdes com rótulos dourados que possam conter um remédio para seu*

*mal, refletia [...] Nenhum deles curava sua dor de dente. 2014, página 20-21. Quantos reis foram desdentados quando a odontologia era menos desenvolvida... As pessoas perdiam os dentes, perdem dentes, perdemos coisas... Mas se pode perder o que não se possui? Não possuímos as palavras... Não possuímos as palavras. Elas estão por trás dos olhos, não sobre os lábios. É isso.*

As palavras servem pra especular a existência das coisas, dos outros e de mim. *O que que é isso, mãe? Espicula. Espicula que alguma coisa tu vai achar.* Agora entendo minha mãe. Alguma coisa eu vou achar...

Quando me vi sem dentes, banguela, pensei em fazer teatro com isso, porque a arte me salva, nos salva, não salva? Tantas dores, tantas perdas, e a dor daquele dia, perder dentes... (Ao microfone) *Um homem com uma dor é muito mais elegante. Caminha assim de lado como se chegando atrasado andasse mais adiante. Carrega o peso da dor...* (Larga o microfone) *Abrir a boca e morder o mundo. Morder o mundo. Morder.*

Mas, e agora, que eu tô perdendo os dentes, o que faço com todas essas citações, que falar é morder, morder, morder?... Todo mundo perde... Cabelo, um pouco da visão, a força, a noção, o pai, a mãe, um filho, o amor, direitos, tempo, a capacidade de discernimento... (Girando, transita para o personagem Oto)

Mas Carlinho... dá pra morder com dentadura. E também dá pra morder assim, mais devagarzinho, lamber, beijar, sussurrar, sorrir, comer, falar, fazer o que precisa fazer. Essa coisa de botar a *Boca no mundo*. Mas essa música é muito barulhenta! Música boa é uma marchinha de carnaval tocada por uma bandinha do Feliz, Ivoti... Campo Bom já tinha o melhor carnaval do Vale. Pó pópópó. *As águas vão rolar, garrafa cheia eu não quero nem saber, eu pego o saca saca saca saca rolha e bebo até me acabar...* Música brasileira boa! Mas olha. Tá cheio de brasileiro aqui. (Girando transita para o professor) Mas, pai!... (Toca a música *As águas vão rolar*, com a Banda Gol).

(MÖDINGER, Carlos e FAGUNDES, Patrícia. **Boca no mundo**. Porto Alegre, 2018)



Imagem 26 - *Boca no mundo*: É preciso lembrar. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Na cena *Oto 2*, o personagem dizia sobre a importância de lembrar, mas se esquecia de uma cadeira no lugar errado. Na cena *É preciso lembrar*, esse assunto é desenvolvido e ampliado. Traz ideias do professor Iván Izquierdo, que diz que somos o que lembramos e acrescenta: *também somos o que decidimos esquecer* (2004, p.3).

De fato, é necessário esquecer, ou pelo menos manter longe da evocação muitas memórias. Há muitas que nos perturbam: aquelas de medos, humilhações, maus momentos. Há outras que nos prejudicam (fobias) ou nos perseguem (estresse pós-traumático). Em razão do problema da saturação, existem memórias que nos impedem de adquirir outras novas ou adquirir outras antigas, mais importantes (por exemplo, como fugir em uma situação de medo) (IZQUIERDO, 2006, p. 290).

Segundo o pesquisador, há várias formas de esquecimento. A extinção, a repressão; há memórias de curta duração que desaparecem; há as de longa duração, e *há o esquecimento real: memórias que desaparecem por falta de uso, com atrofia sináptica* (2006, p. 290). Ele também aproxima memória e corpo: *a falta de uso causa atrofia das sinapses, e isso explica desde há pelo menos cinquenta anos por que as memórias nunca lembradas, assim como os movimentos não mais feitos ou os pensamentos nunca mais revisitados, desaparecem* (2006, p. 294).

Já falamos da importância do envolvimento emocional para as lembranças que ficam, e Izquierdo ainda diz que

a melhor forma de manter viva cada memória em particular é recordando-a. Como isso nem sempre é possível, e certamente não desejável, devemos nos aprimorar na prática da arte de esquecer, tão cantada pelos poetas, desde Ovídio até Borges (2006, p. 294).

A cena *É preciso lembrar* é sobre as lembranças e os esquecimentos. A primeira versão dessa cena foi escrita pela diretora, que me enviou o texto por *e-mail* em dezembro de 2017. Na resposta, falei da minha impressão positiva com relação ao texto e observei: *Só vi que tenho que cuidar o que te conto, porque pode virar dramaturgia... Ao que ela respondeu: Sim, tudo pode virar dramaturgia...*

Minha observação foi devido ao fato de o texto conter o sonho que tive, em que aparecia nosso colega Heinz Limaverde<sup>42</sup>. Sonho que eu havia contado à diretora alguns dias antes, na saída do ensaio, a caminho de nossas casas, sem nenhuma pretensão de usá-lo como texto dramaturgicamente.

Então, comecei a trabalhar com o texto, que, no decorrer dos ensaios, foi tomando forma teatral. Sugeri alguns pequenos acréscimos, e incluímos ações com os livros e outros objetos, deslocamentos e imagens; acrescentamos detalhes nesse caminho para o texto tornar-se cena.

Além do sonho, Patrícia expôs no texto a experiência que tivemos em comum, na época em que cursávamos Teatro, quando eu atuava na montagem de *Margem abandonada Medeamaterial Paisagem com argonautas* (1993), de Heiner Müller, trabalho de direção dela, orientado pela professora Irene Brietzke<sup>43</sup>, também citada na dramaturgia. O texto proposto trazia memórias que temos em comum, eu e ela.

*Devo falar de mim/Eu quem/De quem se fala quando se fala de mim.* (1993, p. 20). O trecho da peça de Müller, com essa pontuação diferente, remete ao falar de si e do eu, portanto, toca na questão das possibilidades e limitações do autobiográfico. Quem sou eu? Com Hall (2000), penso que o eu são muitos atravessamentos dentro de cada pessoa, que não estão coerentemente associados ou unificados. Ou, como diz Montero, citando Henri Michaux, *o eu é um movimento na multidão* (2016, p. 76).

Na dramaturgia de *Boca no mundo*, essas cenas finais são mais caóticas, se comparadas às cenas anteriores. Digo isso no sentido de que tem várias vozes, tempos diversos, atmosferas e muitas citações. Buscamos variações para transitar com os diferentes materiais e tempos, criando uma impressão de simultaneidade. Nesse bloco de cenas, o corpo do ator expandiu-se um pouco mais. Dancei, corri, saltei, contei um sonho

---

42 Heinz Limaverde é ator da Cia Rústica de Teatro, professor, palhaço e *performer*. Realizou trabalhos como *O fantástico circo de um homem só* (2011) e *Cidade proibida* (2015), ambas produções da Cia Rústica de Teatro.

43 Irene Brietzke foi professora de direção teatral e interpretação no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS. Atriz e diretora, criadora do grupo Teatro Vivo, com o qual montou vários espetáculos a partir de textos de Bertolt Brecht, mas também de autores brasileiros contemporâneos.

sonhado, fiz teatro de objetos manipulando cartazes, me confessei... Também bagunçava um pouco o espaço nessas cenas. Aos poucos, esvaziava a mesa, que estava cheia de livros até então, espalhando-os pelo espaço.

Na mesma época, começamos a escolher uma música para a cena. Queríamos que fosse algo cantado por Elis Regina, pelo significado dela e de sua obra em nossas vidas. Ouvi praticamente tudo que ela gravou, muitas canções significativas, e optamos por *Cartomante*<sup>44</sup> porque permite relações muito evidentes com a dramaturgia que criávamos e também com *os dias de hoje*, além da atmosfera que poderia trazer para a cena. Na dramaturgia, a música entra logo depois que contei o sonho e estou olhando para os espectadores. Pergunto se eles conhecem essa música, já nos primeiros acordes. Então, manuseio um livro-caixa (desses que servem para decoração) com uma capa como se fosse uma edição de *Hamlet*, de Shakespeare, e tiro um punhal de dentro, hesito e acabo guardando de volta na caixa. Depois, faço um jogo de dominó com livros no chão e corro desenhando um oito pelo espaço. Com a respiração bastante alterada, tomo água e uso um lenço para secar o excesso de suor.

Rosa Montero diz que *a cultura é um palimpsesto e todos escrevemos sobre o que os outros já escreveram* (2016, p.13). Palimpsesto designa um pergaminho reaproveitado, quando se apagava o já escrito para escrever um novo texto sobre o mesmo suporte. Acontece que esse apagar é parcial, porque sempre restará algum resquício do texto que foi escrito anteriormente. Penso que a dramaturgia de *Boca no mundo* também é um palimpsesto. Criamos um texto dramático repleto de citações. E citar não deixa de ser uma forma de evitar o esquecimento, uma forma de lembrar.

Essa imagem também remete ao quadro branco que usamos na cenografia e que está marcado. Há marcas que são difíceis de apagar porque gasta. Ele nunca será o mesmo quadro que veio da loja. Está marcado, e cada vez é mais difícil de apagar. Contém resquícios de tudo o que foi escrito, rabiscado, esquematizado, jogado. A cada ensaio ou apresentação, reescrevo sobre as marcas do já escrito.

Para citar e teatrar, buscamos diferentes modos de vocalizar as citações: cantar, sussurrar, usar microfone, criar imagens internas que alteram a forma externa, mas também definir formas externas bem precisas para fazer mudanças, que pediam sustentação.

---

44 Canção *Cartomante*, cantada por Elis Regina. Composição: Ivan Lins / Vitor Martins. Disco *Elis*, Phonogram, 1975.



Enquanto digo o texto dessa cena, ainda faço um círculo com livros no chão, entro no círculo e o desmancho depois. Quando conto o sonho, uso o microfone e ando de costas. Canto um verso da canção *Pais e filhos*<sup>45</sup> e ainda cito a mítica frase atribuída ao guerrilheiro e político, líder da Revolução Cubana, Che Guevara: *Perder la ternura jamás*<sup>46</sup>.



Imagem 27 - *Boca no mundo*: É preciso lembrar. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Mia Couto (2014) diferencia cultura da oralidade e da palavra escrita. A cultura falada seria mais permissiva, aceitando melhor a existência de outra fronteira entre a realidade e aquilo que é surreal. Diz ele que é quase o contrário; alguma coisa, para ser considerada verdadeira, tem que antes ser fantasia para depois ser aceita como racionalidade. Penso que o tipo de verborragia que colocamos nessa cena e nas que seguem está na fronteira entre o real e o surreal; que, falando, vamos assimilando a vida, entre ficção e realidade. O escritor também falou que hoje em dia estamos muito agarrados a um tempo linear e que no Moçambique não é assim: *os moçambicanos, no geral, tem uma ideia de que o passado se mistura com o futuro e com o presente* (2014).

Já o professor e mitólogo Mircea Eliade (2000) reflete sobre

a necessidade que as sociedades arcaicas sentem de se renovar periodicamente através da anulação do tempo. Coletivos ou individuais, periódicos ou esporádicos, os ritos de renovação contêm sempre na sua estrutura e significado um elemento de regeneração pela repetição de um ato arquetípico, quase sempre do ato cosmogônico (p. 100).

45 Canção *Pais e filhos*, com a banda Legião Urbana. Composição de Marcelo Bonfá / Dado Villa-Lobos / Renato Russo. *As Quatro Estações*. EMI Music Brasil Ltda., 1989.

46 Esta frase é atribuída a Che Guevara, mas não encontrei fontes confiáveis que comprovassem sua autoria, tampouco que seja autoria de outrem. O que se pode afirmar, então, é que é uma frase presente no imaginário popular.

O autor afirma que esses ritos e atitudes revelam uma *vontade de desvalorização do tempo* (p. 100). Para o filósofo Michel Maffesoli, *os modos de vida arcaicos já não são simplesmente marginais. Pouco a pouco contaminam o conjunto das práticas pós-modernas, e raros são os indivíduos ou grupos sociais que se podem crer incólumes* (2003, p. 10).

Em *Boca no mundo*, as relações entre passado, presente e futuro estão presentes. Sigamos com essas relações. Os avanços tecnológicos criaram a possibilidade de simultaneidade muito complexa. Vivemos, como afirma Couto, em uma

*sociedade do transitório em que tudo que nasce já nasce morrendo. À espera que chegue a última versão. À espera que chegue alguma coisa mais leve, mais veloz, mais atualizada. Nós estamos numa espécie de corrida infrutífera para não ficarmos desatualizados. Vivemos esse tempo em que tudo é simultâneo, tudo é imediato, voraz e veloz* (2014).

A questão, para o escritor, é saber *se nós continuamos a ser sujeitos, autores dessa narrativa que é a nossa própria vida* (2014). Pois eu diria que a criação de *Boca no mundo* é uma espécie de mito cosmogônico, uma tentativa de tecer relações entre o passado, o presente e o futuro. Para isso, conversamos com mortos, com vivos e com quem ainda não nasceu.



Imagem 28 – *Boca no mundo*: Eu vendia palavras. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Entre lembranças e esquecimentos, vamos fazendo nossas vidas. Podemos escolher o que lembrar e o que esquecer? Até um tanto, sim. Mia Couto (2014) falou sobre a experiência da guerra civil no Moçambique, que terminou em paz em 1992. Disse que, com o advento da paz, ocorreu uma amnésia coletiva escolhida pelas pessoas com relação a esse passado. Não se fez justiça e não se criaram responsabilidades pelos

crimes. Disse ainda: *as pessoas decidiram esquecer. Mas será que é possível esquecer tanto? A resposta é não. Esse esquecimento é uma mentira, esconde crimes, esconde criminosos, esconde as responsabilidades que devem ser trazidas à luz do dia* (2014).

Para mim, tornou-se impossível não relacionar esse esquecimento escolhido dos moçambicanos com o modo como nós, brasileiros, lidamos com o golpe militar e a ditadura, que iniciou por aqui em 1964 e se estendeu até o final dos anos 1980. As narrativas que tentam transformar o que ocorreu em movimento por liberdade e paz, que apagam páginas da história, estão presentes hoje em dia. Versões falsas que tentam criar outra história, a partir do apagamento de muitos crimes. Isso acontece, no meu entendimento, porque coletivamente não resolvemos aquilo, preferimos não falar, esquecer. Mas esse esquecimento tem seu preço, parece que sempre corremos o risco de aquilo voltar. Por isso falamos, em *Boca no mundo*, de ditaduras, golpes e genocídios. O Estado Novo é explicitado, mas na cena falamos do golpe de 2016, de ditaduras e genocídios em geral. Há coisas que não deveriam ser esquecidas, para não se repetirem. Conforme Couto (2014), é

importante conhecer a história da cidade em que se mora, de sua casa, de seu próprio bairro. Se não conhecemos essas histórias, vivemos em lugares que são mortos. Um lugar é morto quando ele não produz histórias, quando não evoca memórias. As pequenas histórias podem ser um ponto de partida contra essa grande narrativa que é a narrativa do medo. Que não roubem a nossa autoria de nossas próprias vidas.



Imagem 29 - Cartão confeccionado por mim nos anos 1990<sup>47</sup>.

47 Cacaso. *Lero-lero* (1967-1985) SP: Cosac&Naify, 2002.

*Eu vendia palavras* foi mais uma cena proposta pela diretora, Patrícia Fagundes. E ela trouxe essa memória sobre mim, de quando, na época em que fazia faculdade, fazia cartões, nos quais escrevia pequenos poemas, e os vendia. Com esse dinheiro, junto com outros pequenos ganhos, pagava minhas despesas. Trata-se de um material autobiográfico sobre mim, trazido pela amiga e diretora, que me conhece há bastante tempo.

Em um *e-mail* (27 de janeiro de 2018), a diretora passou-me a primeira versão que havia escrito para a cena:

Eu vendia cartões com poesia, uma época. Foi no século passado isso. Eu recortava os papéis, pintava umas cores, escolhia frases e escrevia no cartão. (Exemplos). Eu vendia palavras pintadas, palavras de outros. Eu juntava o dinheiro para pagar o aluguel e essas outras coisas da vida prosaica que leva a gente. Outro dia, uma amiga me mostrou um desses cartões que tinha guardado. Ela guarda coisas, cartões, folhas secas, fotografias de gente esquecida, poemas da adolescência, pequenas grandes memórias. Eu sempre imaginei pra onde vão as palavras que a gente não guarda. As palavras não ditas, por exemplo. As cartas poemas declarações de amor declarações de mágoa intenções que a gente não escreveu, não entregou, não falou, não botou no mundo. A Viviane Mosé escreveu assim, *a maioria das doenças que as pessoas tem são poemas presos. Abscessos, tumores, nódulos, pedras são palavras calcificadas. Poemas sem vazão*. Tadinhos dos poemas ali trancados. Silenciados. Tem as palavras esquecidas também. Sabe quando a gente tá falando e falta, falta aquela palavra? Como é? Fugiu. Na terra das palavras fugidas, elas andam rápido, correm, dançam, não querem ser capturadas. Diferente das palavras não ditas, tristes, tristes. A terra das palavras inventadas: os rios são de vinho, e poetas saboreiam invenções. A terra das palavras das crianças, balbuciadas, experimentadas, descobertas, reveladas. O verbo se faz carne. Carne. Carne. A palavra oferecida como fruta aberta, manga madura.

Também sugeria que usássemos a música *Palavra*, composta por Nei Lisboa. Na continuidade do trabalho, a música acabou sobrando, mas o texto, não. Achei estranho contar que fazia e vendia cartões com poesia. Aceitei e, apesar da vergonha, confiei na proposta de Patrícia. Afinal, vi que esse material continha relações com a temática que estávamos abordando. Superei novamente o receio do constrangimento pela exposição...

O texto foi para a sala de ensaios e, claro, sofreu alterações, foi detalhado, cortado e teve acréscimos também. As citações seguem. Paulo Leminski<sup>48</sup>, Thiago de Mello<sup>49</sup>, Viviane Mosé<sup>50</sup>... A citação de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare<sup>51</sup>, sugeri a partir da leitura do Dolar (2014), porque discute o nome e a coisa nomeada, a capacidade das palavras. E estávamos falando sobre isso na cena.

---

48 LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

49 THIAGO DE MELLO, Amadeu. *Mormaço na floresta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

50 MOSÉ, V. *Pensamento Chão: poemas em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.pg 29

51 SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

No início, anunciava o título e seguia falando e olhando diretamente para os espectadores. Do mesmo livro-caixa onde havia guardado o punhal, tirava alguns desses cartões que eu fazia, que ainda tinha guardado. Pendurava os cartões em cabides que ficavam abaixo do quadro. Usava o microfone para dizer os poemas de Leminski e Mello e também no trecho *a arte, esta respiração e esse rasgar do mundo*.

Durante a canção *Palavras*<sup>52</sup>, com a banda *Titãs*, manipulava cartazes com palavras e frases. Os pequenos cartazes, que estavam escondidos na mesa, também são citações, de placas e avisos comuns no cotidiano: *atenção, entre sem bater, unissex, presente, é proibido fumar, saída, silêncio e emergência*. *Ouçã o silêncio* é o registro de uma pichação urbana e *Cuidado mulheres trabalhando* é uma imagem do projeto artístico desenvolvido por Lis Machado<sup>53</sup>. Esse é um dos raros momentos em que não falo em cena, mas digo com os cartazes, com suas palavras e com a música dos *Titãs*.



Imagem 30 - *Boca no mundo*: Eu vendia palavras. Foto: Adriana Marchiori, 2017.



Imagem 31 - *Boca no mundo*: Eu vendia palavras. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

52 *Palavras*. Banda Titãs. Composição: Marcelo Fromer / Sérgio Britto. Álbum *Õ Blésq Blom*. Warner Chappell, Concord. 1989.

53 <https://www.facebook.com/cuidadomulherestrabalhando/>

Bem no início da pesquisa, procurando por imagens que pudessem contribuir com a criação, reencontrei uma filipeta (Imagens 32 e 33) que recebi no ano de 2002, em uma passeata que fazia parte da programação do Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, com a imagem de uma boca e os dizeres: *Sua boca, fundamental contra os fundamentalismos*. Tratava-se de uma campanha do grupo feminista uruguaio *Mujeres Del Sur*, que na ocasião chamava para fazer barulho e protestar. Guardei a filipeta e destaco a síntese que sua imagem realiza, que tem relação com a temática de *Boca no mundo*.



Imagens 32 e 33 - Campanha do grupo feminista MujeresdelSur (frente e verso)

Fotos: Carlos Mödinger, 2019.

A imagem da filipeta foi reproduzida em um cartaz maior, que eu fixava no quadro branco no decorrer da cena. O cartaz ficava ali até o final, e escolhemos usar, na reprodução que fizemos, a língua espanhola, para ser fiel às autoras.

No percurso da pesquisa, tive problemas odontológicos, coisa que não é rara. No dia 22 de março de 2018, quando faltavam seis semanas para a estreia de *Boca no mundo*, me vi sem alguns dentes. Depois da consulta à dentista, com uma prótese provisória muito desconfortável, fui para casa bastante abalado e preocupado com o problema. Será que poderia fazer as apresentações programadas? Que alterações esse problema traria para a emissão da minha voz?

Naquele momento de dor, resolvi gravar um áudio/depoimento. No outro dia, transcrevi o áudio e passei para a diretora. Disse a ela do problema e das dúvidas e que passava aquele texto para ela sem saber muito bem o porquê. Disse que, pelo menos,

minha amiga saberia como estava me sentindo. Não vou reproduzir aqui todo o texto que escrevi na ocasião, a partir do áudio que fiz naquela noite, porque tem trechos que são muito pessoais e também porque seria repetitivo em relação à forma final do texto dramático, já apresentado no início deste capítulo.

Porém, quero destacar alguns trechos. O título que usei naquele momento foi *Banguela*. Ser banguela é um estigma.

Abrir a boca e morder o mundo. Morder o mundo. Morder. Mas eu sou uma pessoa que está perdendo os dentes. Brasileiro. Desdentado. Eu sou um monte de coisas, mas agora eu sou uma pessoa que toma noção de que está perdendo os dentes.

Como é que eu posso morder? Falar está diferente, está meio sibilado, sabe? Eu tenho uma prótese provisória com três dentes, mas que é muito incômoda. Tô usando, mas, quando sozinho em casa, não uso, eu comigo mesmo... Carlinhos não tem dentes no país dos banguelas.

Sensação horrível de estar padecendo com a banguelice e, ao mesmo tempo, estar registrando isso em áudio pensando em fazer teatro com isso. Isso é uma obsessão. Uma tristeza... O que é isso?

Eu me lembrei da música dos *Titãs*, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. Tive vergonha de ser visto naquela condição, naquele momento. Logo Patrícia me respondeu, dizendo que o texto tinha qualidades, sugerindo o que eu intuía, não sem um pouco de morbidez: que poderíamos incluí-lo na dramaturgia da peça, claro, com algumas adaptações além daquele momento específico. Ela e eu vimos uma relação com o que estávamos tratando na criação: boca, falar, morder.

Essa experiência corrobora a associação do biográfico com o terapêutico, de que falou Leite (2017). Para sair do campo terapêutico, a solução foi tratar a experiência da banguelice como metáfora. Metáfora de perda e, também, da aproximação da morte.

Senti-me o próprio colonizado, citando um autor francês que fala em morder, e eu me encontrava banguela. *E agora que eu tô perdendo os dentes o que eu faço com todas essas citações do Noarina, que falar é morder, morder, morder... Vou morder devagarinho, lamber, beijar, tocar, descobrir outras possibilidades da boca*. Questionei seriamente se deveria manter as ideias de Noarina, mas concluí que se pode morder com dentadura. Afinal, já havia falado, nas cenas anteriores, de professores que tiveram que dar aulas em uma língua que nem eles nem seus alunos conheciam, por exemplo. Então, a ideia de morder sem dentes ganhou força.

Em 3 de abril, Patrícia enviou-me uma versão mais sintética e elaborada do meu texto/desabafo. Achamos melhor a adaptação ser feita por ela, para ter um

distanciamento maior. Eu, lutando com a prótese fixa, segui os ensaios; às vezes, quando sozinho, tirava a prótese por causa do desconforto, mas aí só mudava o incômodo. Lembro-me de comentar com Patrícia que, se era para o trabalho ser autobiográfico, isso estava acontecendo comigo naquele momento.

Padeci e partilhei isso com a diretora por meio de um áudio/texto. Depois, o texto foi elaborado por nós para a dramaturgia. Nos ensaios, experimentamos e seguimos elaborando no conjunto das cenas. Percebo que, nas últimas apresentações, atingi um tom mais adequado para essa cena, pois no início era meio sofrido para mim e a fazia levando esse sofrimento a sério. Talvez pela proximidade do ocorrido, mas isso deixava a cena meio pesada, meio *cafona*. Quando entendi melhor essa condição de metáfora (e devo dizer que os procedimentos que minha dentista operou também me deixaram mais seguro), consegui dar outro tom à cena, atuando com mais humor e ironia. Distanciando-me da experiência traumática, pude lidar com o material como texto/cena/artifício que tinha forma, com o que poderia me divertir fazendo. Aos poucos, fiz menos pausas e parei de focar na minha dor subjetiva. Tratei o material como uma cena que deveria ser feita para os espectadores, e essa relação cresceu à medida que tomou forma, ritmo e alegria.

Grande coisa perder uns dentes! As misérias humanas provam que perder um dente não é nada, ainda mais quando se tem acesso à boa odontologia. Foi um trauma verdadeiro e pôde ser tratado como metáfora de perda, da sensação mesma do desamparo. Mas fiz essa cena, por um bom tempo, levando a sério demais o meu trauma pessoal.



Imagem 34 - *Boca no mundo*: Dos dentes. Foto: Adriana Marchiori, 2018.



As citações seguem nessa cena. Danço e canto um trecho da canção dos *Titãs*, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*<sup>54</sup>. Cito um verso de outra criação dos *Titãs*: *Não confio em ninguém*, da música *32 Dentes*<sup>55</sup>.

Quando cito um trecho do romance *Entre os atos*, de Virginia Woolf, volto a dizer a referência com ano e página, como no *Prólogo*. Retiro de dentro do livro-caixa uma foto do tio Arlindo, que minha sobrinha Adriana ajudou a produzir. Para cantar o trecho da canção *Dor elegante*<sup>56</sup>, poema de Paulo Leminski musicado por Itamar Assumpção, uso o microfone pela última vez.

Talvez a cena *Dos dentes* seja a parte mais autobiográfica da dramaturgia, de um autobiográfico atual, simultâneo à criação, que acontecia algumas semanas antes da estreia. Primeiramente, tive dúvidas se seria possível estrear na data marcada. À medida que o tempo passou, continuamos os ensaios, os procedimentos odontológicos resultaram bem, e foi possível estrear conforme prevíamos.

A busca por uma atuação sem excessos seguia. Retomo a conversa com Cornago (2009) para falar disso na criação da cena *Dos dentes*, que, como já disse, é bastante confessional, pelo menos essa era a minha sensação. Cornago fala sobre a confissão em cena: *a ponte entre atuar e não atuar tem que ser construída sobre a verdade dessas experiências de vida confessadas diretamente [...] frente ao outro* (2009, p. 109). Diria que é de um atuar específico, não consigo pensar que não é atuação. *Esse grau mínimo de atuação, encarnado novamente na palavra, está ligado por sua vez a uma vontade declarada [...] de não atuar, para se apresentar ele mesmo, de corpo e palavra* (2009, p. 110).

Para fazer a cena *Dos dentes*, quanto mais me distanciava da experiência na primeira pessoa, e isso é o tempo que vai dando, mais conseguia lidar com a questão como ficção, e o terapêutico se esvaía. Com o tempo, fui assimilando a experiência. Isso me permitiu mudar sutilezas no modo de fazer a cena: o interno e o externo aproximaram isso de uma ideia de ficção, e aí consegui colocar ironia e leveza.

Gosto e defendo a ficção. Para fazer teatro sobre a minha vida, como nessa cena, precisei, de certa forma, torná-la ficção. Quando acionei um maior distanciamento em

---

54 Composição: Marcelo Fromer / Nando Reis. Álbum: *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. WMG, 1987.

55 Composição de Branco Mello / Marcelo Fromer / Sérgio Britto. Álbum: *Ô Blesq Blom*. WMG, 1989.

56 Música *Dor Elegante*. Artista: Itamar Assumpção. Álbum: Petobras1998. Licenciado para o YouTube por The Orchard Music.

relação à experiência vivida e uma possibilidade de operar teatralmente com ela, deixando um pouco de lado minha subjetividade, consegui acreditar na possibilidade de teatrar com esse material autobiográfico. Ele foi um ponto de partida e também, não posso negar, uma maneira de continuar processando o trauma e a dor. Esse jogo de teatrar permitiu-me o afastamento, o não me levar tão a sério, mas levando. Como diria Rosa Montero, *desde o começo dos tempos, o mito foi a melhor maneira de combater o silêncio* (MONTERO, 2016, p. 76-77).

Na dramaturgia, trago ainda memórias daquele tio que optou por não usar dentadura por anos, o tio Arlindo. A referência que faço ao carnaval na minha cidade natal também é constituída de memórias: lembro-me de, adolescente ainda, participar da festa na rua, assistindo aos desfiles dos blocos e, em um carnaval específico, de uma bandinha alemã tocando marchinhas de carnaval. Os vocais eram carregados do sotaque alemão, o que eu achava na época muito engraçado. Lembro-me especificamente do trecho *as águas vão rolar*.

Nas trocas de *e-mails*, a diretora tinha observado que eu talvez tivesse escrito sobre o ocorrido pensando em fazer teatro porque a arte nos salva. E colocamos em cena a questão: a arte salva? No começo, era mais afirmativo nesse trecho. Com o tempo e a escuta dos espectadores no decorrer das apresentações, fui relativizando a questão, colocando-a mais como uma pergunta: a arte salva? Mia Couto (2014) diz que

as histórias não salvam o mundo, mas elas podem incutir o desejo da utopia e de um mundo em mudança. Todos nós somos produtores e produtos de pequenas histórias. Essas histórias devolvem-nos o encantamento da infância, afastam o medo e reiniciam o mundo. E mais do que reiniciar o mundo elas fazem criar um mundo em estado de infância, um mundo que está ainda nascendo.



Imagem 35 - *Boca no mundo*: Dos dentes. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

No final da cena, e da peça, o personagem Oto volta, novamente misturado à figura do pai. O alemão batata/pai é quem afirma na cena que é possível morder com dentadura. Ele festeja a vida, cantando uma marchinha de carnaval<sup>57</sup>.

O formato de aula expositiva nas cenas finais transformou-se bastante, com a inserção de depoimentos, confissões, poemas, canções, movimentações e visualidade mais variada. Não me dirigia mais aos espectadores como um professor. Era o Carlos que partilhava memórias escolhidas e teatralizadas, resultado da elaboração empreendida no decorrer dos ensaios. O registro da atuação precisou ser burilado, e as diferentes partes precisaram ser trabalhadas mais detidamente. Trago as anotações que fiz sobre as observações da diretora em um ensaio, quando já estávamos passando todo o material da peça.

- Cuidar tensão nos ombros quando joga com Oto;
  - Diferenciar postura Eu/Oto;
  - Dar tempo no trecho: no século XVI, chegaram os invasores;
  - No trecho *Muita gente*, ser mais bufão;
  - *Titãs*: falar com a música;
  - Mas pai... Tom carinhoso, e não brabo;
  - Tem uns nós da metade pro fim: principalmente na Aula de História;
  - Quando digo vocalidade: não usar os braços para a frente;
  - Brincar mais com os números das páginas referenciadas (as quatro vezes estão iguais);
  - Conto *As quatro línguas*: está automático;
  - Dar mais tempo: É importante lembrar.
- (*Diário de bordo*, 20 de abril de 2018)

Quando começamos a passar nos ensaios todo o material, começou outra etapa para mim como ator. As noções do todo, da continuidade e das rupturas até podem ser entendidas racionalmente, mas fazer com que o corpo as entenda e realize é outro trabalho. As diferentes cores que as cenas pedem que eu pinte. Na mesma cena, onde mudar o tom, o ritmo, a atmosfera? Para tudo isso, tem um trabalho, que é interno e externo ao mesmo tempo. O interno sustenta o externo. Nas apresentações com o público, isso se torna mais evidente, e avancei nesse sentido. A cena *Dos dentes* mudou, sutilmente, como faço com o tempo. Principalmente o interno.

O período de ensaios foi chegando ao fim. Logo chegaria a estreia – e, com ela, os espectadores. Com Grotowski, afirmo que *a essência do teatro é um encontro* (1971, p.41). Penso o teatro como uma criação também do espectador. É nessa relação que se inicia o teatro, propriamente; antes disso, estávamos nos preparando para o encontro.

---

57 *Saca-rolha*. Composição: Waldir Machado / Zé da Zilda / Zilda do Zé. Álbum: *Baile de carnaval: as melhores marchinhas de todos os tempos*. Banda Gol. Gol Records, 2016.

*Espectador, plateia, cocriador, participante, receptor e ouvinte* são alguns dos termos usados para dar conta das relações propostas e desenvolvidas por artistas da cena com seu público. Novarina fala em *reencontrar o espectador poeta também. Há o ator poeta, mas o espectador também tem uma atividade poética. O espectador cria o espetáculo, ele é criador* (NOVARINA *apud* LOPES, 2009, p. 30).

A plateia não é um bloco de pessoas iguais; ela é formada por indivíduos que têm diferentes visões de mundo, experiências de vida e expectativas com relação ao ato cênico de que participam. Fischer-Lichte afirma que *o espectador é sujeito da percepção e objeto percebido. Agora, o percebido pode afetar o que percebe de distintas maneiras* (2011, p.343). Nessa perspectiva, a realização cênica é uma construção conjunta, operada durante o encontro entre atores e espectadores, todos envolvidos e dispostos ao acontecimento.

Os espectadores entram nesse jogo cumprindo uma função criativa e tão artística quanto a dos artistas que propõem o acontecimento cênico. Entendo que o espectador sempre é chamado a participar e que essa participação pode ser ativa, física até, mas pode também ser silenciosa e contemplativa. *Boca no mundo* é uma proposição de escuta, mas também de encontro e festa.

Ainda nos inícios da criação, a presença eventual de alguns amigos contribuiu para que, como ator, eu atingisse estados mais intensos para a atuação. Se o teatro se define entre o que ocorre entre o ator e o espectador, o segundo não pode estar sempre ausente, não pode ser substituído por uma cadeira ou algo assim, como muitas vezes fiz nos ensaios.

As primeiras pessoas que assistiram aos ensaios, além da orientadora e da diretora, foram amigos, alunos e ex-alunos, colegas do campo teatral e da academia. A presença deles, sem dúvida, modificou muito o trabalho do ator.

Anotei no *Diário de bordo*, em outubro:

tenho acrescentado detalhes no material criado até agora. Também tenho tentado encontrar a energia que me ajuda a realizar o tipo de cena que estou fazendo. Está me parecendo que ter a presença de alguém me ajuda muito nisso, pois a interação e o jogo se tornam mais verdadeiros quando tem alguém ali, assistindo. (*Diário de bordo*, 11 de outubro de 2017).

## ÚLTIMAS PALAVRAS:

### AS PALAVRAS SERVEM PARA ESPECULAR

*Boca no mundo* é sobre as palavras, o falar, o ler, o dizer, o vocalizar, o escutar. Aqui digo também sobre o escrever e o faço sozinho, diferentemente da dramaturgia, que foi escrita a quatro mãos: as minhas e as de Patrícia Fagundes. Ao escrever a tese, tento dizer do que fizemos lá no artesanato do teatro e preciso minimamente sustentar isso. Para tanto, conto com a valiosa colaboração das leituras e conselhos de minha orientadora, Mirna. Me dando conta de procedimentos que são quase automáticos para mim, como o das anotações em forma de rubricas, mas que poderiam ser outros. As ideias eram muitas, mas disso nem vou falar. Porque, para fazer teatro ou uma tese, é preciso muitas ideias e, ao mesmo tempo, ir além delas. São construções que precisam de ideias, é claro, mas que se dão em uma concretude. Uma construção é no espaço de ensaio, onde me preparo para o encontro com os espectadores, e a outra é no papel ou no computador. Ambas começam em branco e assim não podem ficar, como um dia me disse minha orientadora: precisam ser tomadas pelo corpo no espaço, pelo gesto na folha e pelas palavras circulando nos organismos, processo de carne e sangue.

Tenho medo de escrever. O que importa ser dito? Por onde começar? Quem sou eu para escrever isso? Escuto Trevisan, que me diz: *escreva primeiro, arrependa-se depois – e você sempre se arrepende* (TREVISAN, 1997, p. 122). Como parece não ter saída, vamos lá!

E agora: como concluir este escrito? A tentativa foi de escrever sobre o vivido com uma visão mais ou menos distanciada. Sem nenhuma pretensão de afirmar verdades universais, o que falo aqui é a partir de uma criação, e essa criação toca em questões que a transcendem: pensar a palavra no teatro; criar dramaturgia; operar materiais biográficos, memórias, corpo, voz, ator e professor.

Para escrever agora, pergunto-me: o que é diferente do que eu pensava? Eu pensava que ia falar sobre a criação de uma cena apenas, mas na escrita também emerge forte a voz do professor. O professor botou a boca no mundo e, na cena de *Boca no mundo*, convidou: *Vamos falar disso?* Mais do que nunca, vamos falar disso. Mas o teatreiro está por trás de tudo. Nesse trabalho, fiz produção, confeccionei cenografia, ajudei a divulgar as apresentações, carreguei material para lá e para cá... E a cena que criamos coloca o professor em cena com atuação do ator. Teatreiro completo!



Imagem 36 - *Boca no mundo*: Um menino que lia. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Para a tese, fui descrevendo ensaios e procedimentos, bem como transcrevendo referências, e isso passa pelo corpo. Depois, passava a pensar sobre o que havia transcrito, descrito ou escrito. Passado um tempo, surgia uma voz que conseguia reunir algumas dessas partes, mas nem sempre ela aparecia. Preciso trabalhar muito por ela. O que fazer com a quantidade de citações que transcrevi de um autor e, ao mesmo tempo, citar alguém ou algum conceito sobre o qual não transcrevi nada? Volto a ler, deletar, transcrever, escrever, a vida segue. Escrever é braçal para mim. Escrevo, reescrevo, transcrevo...

Na criação/escrita da tese, às vezes, o computador não é suficiente. Em alguns momentos, tenho que pegar um papel e uma caneta, sentar em outro lugar, com outra luz, para escrever determinadas coisas. Sai uma escrita mais solta e, conseqüentemente, com trechos bons e trechos dispensáveis: *isso já foi escrito, não repete, está narcisista, não interessa*. Aproveito vários trechos – às vezes, uma frase rende parágrafos. Assim consigo conectar a experiência da criação como um todo. Para mim, é um respirar escrevendo. Logo a seleção desses escritos vai para o computador.

No computador, passo a limpo, faço frases completas, elaboro, seleciono e deleto; uso o *mouse* para enxergar o todo, coisa que não acontece. No papel, faço esquemas, anoto sobre o que fiz, o que não fiz, o que achei que tinha feito ou o que falta. Com a caneta, o texto delira; no teclado, também delira, mas toma mais forma.

Às vezes, escrevo cada bobagem no papel, bobagens que só poderiam vir dali, de uma escrita sem compromisso. Como um descanso, escrever para relaxar. É uma escrita com precisão, não no sentido de ser exata, mas de ser necessária. No papel, escrevo com mais liberdade e exercito o pensamento com nuances diferentes do enquadramento da tela do computador. É quando deixo meu bufão falar. Ou meu Oto, meu Linho e essas identificações todas. Um dia, escrevi num papel: *tomara que eu aproveite com pouca timidez essas escritas*.

Às vezes, a vista cansa, não consigo ler, nem com os óculos. Acho que isso é resultado dessa luz do computador e do celular. Aí, espero um pouco e retomo. Às vezes, imprimo o que tenho escrito na tela para ver no papel. Faço anotações, deliro um pouco e volto para a tela, continuo a reescrever esta escrita.

As ações de escrever, falar e ler influenciam-se em mim. Tem coisas que preciso escrever para dizer e, às vezes, para escrever, preciso falar antes. Ler é parecido com escutar. Quando leio, escuto a voz de quem escreveu, a voz que fala no papel ou na tela. Falo de escuta como possibilidade de ser modificado pelo que se escuta. Escuta como metamorfose, como falou Milano na aula de Poéticas da Escuta (2018), pois, para que eu escute, preciso me deslocar, me expandir em direção a quem escuto e ao que escuto. *Boca no mundo* pode ser vista como a fala de um ator-professor e de uma diretora-professora. Como uma fala que pretende ser escuta também. Escuta de professores que aprendem com seus alunos e com o contexto em que vivem; que fazem teatro para se comunicarem com alguém. Escuta de pessoas em obras.

Os assuntos nesta tese estão ligados à criação cênica de *Boca no mundo*, trabalho cênico construído com atenção às palavras, usando material biográfico e autobiográfico para a sua *composição dramática*, em que conto histórias e converso com a História. Concordo com a escritora Rosa Montero, quando pensa a narrativa como a arte primordial da humanidade.

Para ser, temos que nos narrar, e nessa conversa sobre nós mesmos há muitíssima conversa fiada: nós nos mentimos, nos imaginamos, nos enganamos. O que contamos hoje sobre a nossa infância não tem nada a ver com o que contaremos dentro de vinte anos. E o que você lembra da história comum familiar costuma ser completamente diferente daquilo que seus irmãos lembram (2016, p. 8).

A cena tomou forma de uma aula, na qual os espectadores eram convidados a jogar como se fossem alunos. Nas últimas apresentações, incluímos uma lista de chamada, que eu entregava antes de a peça começar, para ser assinada pelos presentes

no decorrer da apresentação. As pessoas levavam esta brincadeira bem a sério, e, ao final, sempre alguém me entregava a lista, como uma coisa importante.

A *composição dramática* se deu com forte diálogo entre o trabalho cênico e a escrita do texto propriamente, em um vai-e-vem em que o modo de fazer a cena poderia mudar o que se escrevia e o que se escrevia poderia mudar o que se fazia em cena.

No processo de criação, a diretora não estava presente em todos os ensaios. Nossa metodologia de trabalho incluía a combinação de tarefas e caminhos que eu desenvolvia em ensaios solitários. Regularmente, ensaiávamos juntos, e novas proposições eram trazidas. Como já relatei, mantínhamos contato também por vários instrumentos tecnológicos, como *e-mail*, telefone e redes sociais. Assim, pudemos fazer o trabalho, com períodos de ensaios mais ou menos intensos, combinados a todos os outros compromissos profissionais e pessoais que cada um tinha.



Imagem 37 – *Boca no mundo*: É preciso lembrar. Foto: Adriana Marchiori, 2017.

Entrar em sala de trabalho sozinho e conseguir energia para que o tempo aí fosse proveitoso foi um desafio para mim. Procurava buscar uma energia propícia para a criação, mobilizando o corpo e a voz. Concentrava-me em objetivos mais ou menos precisos, algo combinado com a direção, ou na preparação de algum repertório, alguma criação minha para propor à diretora. Além da diretora, tive a presença regular de minha



orientadora, Mirna Spritzer, na sala de trabalho. Eventualmente, convidava alguém para assistir. Patrícia sempre inclui, em seus processos de criação, alguns momentos com eventuais convidados em determinados ensaios.

Bem no início do processo, fizemos um sarau no apartamento da diretora e convidamos alguns amigos para trazerem textos que quisessem compartilhar lendo. Na ocasião, fiz a versão que tínhamos da cena *Eu era um menino que lia*. Alguns convidados assistiram a ensaios eventuais. Realizei um ensaio com alunos e ex-alunos meus no dia 15 de novembro de 2017 e apresentei parte das cenas para a banca avaliadora e uma pequena plateia na Qualificação do Doutorado. Esses momentos foram muito importantes para mim, porque tinha a oportunidade de troca a partir do que estávamos fazendo. Aí podia ver como os materiais criados chegavam às pessoas.

Particpei, em novembro de 2017, junto com minha orientadora e colegas do Grupo de Pesquisa (CNPq) *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*, do projeto de extensão *Universo*, desenvolvido pela professora Luiza Milano, no Curso de Letras/UFRGS. Na ocasião, também apresentei o trecho *Um menino que lia*, e o fiz me deslocando na plateia, entre as pessoas presentes. Foi outra rica experiência de colocar o trabalho à vista e escuta de outras pessoas.

Com a estreia, em maio de 2018, a presença dos espectadores colocou o jogo em movimento. Foram realizadas 15 apresentações de *Boca no mundo* nos seguintes espaços: Casa de Teatro de Porto Alegre, Goethe Institut de Porto Alegre, Centro Cultural da UFRGS, Sala Álvaro Moreyra, Teatro Teresinha Petry Cardona (FUNDARTE) e Kaza Teresinha (Projeto Usina das Artes), na sala em que a maior parte dos ensaios aconteceu.

Nas apresentações realizadas com entrada franca para o público, sempre tivemos um número bom de espectadores. Já nas que havia ingresso pago, não foi bem assim. Algumas das apresentações foram feitas para menos de 10 espectadores, o que me desafiava muito. Tentava não me abater com esse fato, pois sei que fazer teatro inclui essa dificuldade. Realidade difícil de lidar, mas que sei que não foi/é só minha.

A primeira imagem que pus nesta tese foi o cartaz de *Boca no mundo*. Ali está escrito: um solo de Carlos Mödinger. Fazer um solo nunca foi um sonho para mim. Essa escolha se deu por contingência e necessidade, mais do que por vontade do ator. Sempre trabalhei com mais atores, e essa é uma das alegrias de fazer teatro para mim, mas dispunha de pouca verba para uma produção e precisava administrar uma agenda apertada. Daí a definição por realizar meu primeiro solo.

Em busca da medida para a atuação, penso que sempre se corre o risco de exagerar pelo excesso ou pela falta. Medida difícil de encontrar. Para a composição do Oto, era mais evidente o risco do excesso. Para o professor, o perigo da falta (de teatro). Em cada apresentação, o desafio renovado de seguir elaborando essa medida.

Indo além da fala, cada cena no espetáculo tem um movimento rítmico, e o espetáculo como um todo também o tem. Isso inclui quebras, sutilezas, pausas, silêncios, rupturas e acelerações. Colocar-me nesse fluxo foi um exercício em cada apresentação realizada. Na peça, digo listas de palavras, conto fragmentos de histórias recolhidas em literatura ou entrevistas, faço depoimentos pessoais, uso conceitos e textos teóricos como texto para as cenas e até canto alguns trechos de canções. Cada momento desses está relacionado com os outros, mesmo que por contraste, e cada um pede qualidades diferentes em termos de ação vocal e física, intenções, ritmos... A tentativa era reunir tudo no momento de fazer teatro. Não me é possível separar o que faço do que digo em cena. No início da criação de cada cena, um desses aspectos era mais forte – as palavras a serem ditas ou a ação a ser realizada –, e o desafio então era reunir tudo.

O trabalho com as abordagens somáticas seguiu comigo, na tentativa de que voz, corpo e palavra na cena se reunissem, fossem uma coisa só. A atuação que se mostra como um *não atuar* (CORNAGO, 2009) foi difícil. No *Goethe Institut*, os espectadores ficavam no palco, bem próximos. Os outros espaços não tinham a disposição palco/plateia à italiana, então, a disposição próxima também era favorecida.

Inseguro antes de entrar em cena em uma apresentação de dezembro no Goethe, escutei da diretora: *Faz o que tu pregas* (aos teus alunos). Ela sabe que costumo dizer aos meus alunos que eles podem errar, mas que errem com convicção. Era a essa pregação que a diretora se referia. A convicção de um ator que se apropria da cena e que, caso erre ou se esqueça de algo que foi ensaiado, consiga seguir em frente. Valorizar o que tem vida e que não está pronto, colocar-se no movimento.

Durante o processo de criação, chegamos até a ensaiar uma cena de *branco*<sup>58</sup>. Acabamos abandonando a ideia, pois parecia, a mim e à diretora, artificial demais, sem sustentação. Teria sido uma profecia? Não sei, mas o fato é que ocorreram verdadeiros *brancos* em algumas apresentações, geralmente em apresentações com pouco público. Essas apresentações mais intimistas, com poucas pessoas, são mais difíceis para mim. O primeiro branco foi na banca de qualificação, no momento em que diria: *Ô, mãe, o que*

---

58 *Branco* como esquecimento. Raro caso em que uma palavra que alude à branquitude tem uma conotação negativa, ao contrário de *esclarecer*, por exemplo.

que é isso? *Espicula*. Outros três brancos foram em trechos da *Aula de História* e um no *Prólogo*.

Não sei descrever a sensação que um ator em cena tem ao ter um branco. O tempo parece estender-se muito! Izquierdo ajuda-me a pensar nisso quando fala que *há uma relação mente/corpo que é a base da atividade cotidiana de ambos [...] A mente influi sobre o corpo, o corpo influi sobre a mente* (2006, p. 6). Parece-me que isso perpassa essa situação. Com a mente preocupada, por momentos, ao invés de estar envolvido no que fazia em cena, pegava-me pensando sobre o que algum espectador estava achando do trabalho, e ali perdia o fio da meada.

Tive que aprender a lidar com esses momentos, a retomar o trabalho. O melhor a fazer pareceu ser dividir com os espectadores o que estava acontecendo. Às vezes, pedia ajuda da diretora e, depois, fui me resolvendo sozinho. A solução foi expor o erro e retomar o envolvimento físico e mental com o que estava fazendo.

Os espectadores sempre foram simpáticos a esses momentos. Talvez, pelo fato de estar expondo uma fragilidade, conseguia uma aproximação mais verdadeira. Acho que alguns pensavam que o branco havia sido preparado, mas não foi assim.

Na cena *É preciso lembrar*, falo da dificuldade de decorar o texto e associo *decorar* com o coração. Confesso que o fluxo do texto dessa cena também me desafiava, mas aí não chegaram a ocorrer brancos.

Falar muito durante os 50 minutos de duração de um solo não foi fácil. A apropriação do trabalho, das palavras, das ações e do jogo foi constante no decorrer do processo e das apresentações. Para memorizar os textos, usei várias estratégias: ler, escrever à mão, gravar o áudio, escutar, falar, juntar o texto com as ações.

Na última apresentação realizada, na FUNDARTE, com o público mais numeroso que tive e em uma disposição mais tradicional de palco e plateia, comecei a descobrir um jogo para a atuação que era mais amplo e mais explícito. Começou a aparecer ali uma medida um pouco mais externa. Talvez pelo fato de ter, concretamente, espectadores mais distantes, intuitivamente, adaptei o tamanho e volume das ações vocais e corporais.

Tenho a experiência de ter feito teatro de rua por alguns anos, sou um pouco expansivo, e a proposição da direção, de um trabalho mais intimista, foi um grande desafio para mim. Na última apresentação, vislumbrei a possibilidade de esse trabalho ser feito também com uma amplitude maior. Isso me deu mais alegria para atuar.



Imagem 38 - *Boca no mundo*: Dos dentes. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Nesta finalização de pesquisa, pergunto-me: que ator sobrou em mim? Tento responder em que este ator teve que se reinventar para fazer esse solo. Restou um ator que busca uma organização do trabalho e que dá muita importância à sensibilidade. O que faço, como faço, por que faço. Partitura e subpartitura. Texto e subtexto. Ação. Ação física. Jogo. Brincadeira. Exposição e catarse. Palavras que fazem meu vocabulário, que fazem sentido para mim e me geraram como ator. O que dizer e como dizer na cena são igualmente importantes. Este ator é a curiosidade do Linho, criança que brincava, falava e perguntava. Ele é pretensioso, arrogante e humilde ao mesmo tempo. Um dia, escrevi, em um cartão dos que fazia, o verso do professor e poeta Cacaso: *cada um deve ser pelo menos dois* (2002). Sou o colono, o professor, o ator, o banguela, o ermitão, o fumante, o cidadão e muitas outras coisas.

Nessa criação, junto com a direção, busquei uma atuação com menos virtuosismo, menos cenário, menos figurino, menos volume, menos cor e menos silêncio. Mas sem deixar de ser corpo, de tocar em coisas que importam (pelo menos para nós, primeiramente), de me expor mais e de me exhibir menos, de fazer metáforas.

De forma bem simples, como Goldstein escreve, a metáfora seria *uma comparação abreviada, ou seja, da qual se retirou a expressão como ou similar* (2005, p. 65). De uma perspectiva mais tradicional, é vista como uma figura de linguagem para a poesia e a retórica, enquanto existiria em paralelo com a linguagem que todos falam e entendem. Lakoff e Johnson (2017), por sua vez, defendem a ideia de que a metáfora vai além da

linguagem e está presente no modo de pensar e de aprender, na cognição, portanto, no todo da vida, inclusive na vida banal e cotidiana.

O teatro parece lugar propício à metáfora. Quando colocamos uma aula em cena, isso não é exatamente uma aula. É uma metáfora, um *como*. O pacto se faz sem a necessidade de explicações maiores. *Isso não é um cachimbo* (Magritte, 1928-1929) é uma pintura. *Isso não é um colono* é teatro – que se faz enquanto metáfora.

Nesse sentido, encarei o material autobiográfico, de que tratamos na criação, como metáfora, aproximando-o de um material ficcional; a aula na cena, como metáfora de aprendizado; os dentes que se foram, como metáfora de perda e até de morte. Para tentar poetizar o ato de dar uma aula, olhei para essa ação como uma metáfora. Nos ensaios, trabalhamos a síntese; nas apresentações, não aconteceram aulas, mas teatro.

A forma como minha mãe usou a palavra *especula* também pode ser vista como uma metáfora. Minha mãe falou em um contexto muito cotidiano, estava cozinhando. Entendo também como metáfora o formato de aula expositiva, que vai se desmanchando ao longo da dramaturgia. As tormentas e tempestades citadas, o sotaque do Oto. *Boca no mundo* como metáfora do falar e do dizer.

Escolhemos o que queríamos dizer nessa criação e também como dizer, para poder fazer poesia no sentido amplo da palavra, não apenas como modalidade de literatura. *Boca no mundo* é uma cena teatral que toma diferentes modelos: conferência, biográfico, depoimento, sarau, uma colcha que reúne várias referências para compor-se como teatro. É uma dramaturgia/cena fragmentária e repleta de citações: canções, teoria, frases, poemas... Tem por tema as palavras, e está colocado em cena um ator que é professor, leitor e alguém que perde e vai morrer.

A imagem de palimpsesto, à que já me referi anteriormente nesta tese, ajuda a entender o modo como a dramaturgia foi criada, mas também posso falar em palimpsesto para dizer do trabalho corporal realizado. Foi neste corpo, que precisou de atenção para atuar criativamente, que encontrei o colono alemão, o professor e o ator que entraram em cena. Articular esses resquícios que estavam aí criativamente foi o caminho.

Nas *Primeiras palavras* desta tese, pontuei uma lista de vontades que fiz antes de começar o trabalho de criação com a diretora. Revisando a lista agora, percebo que algumas das propostas ganharam vulto e tomaram forma no decorrer da pesquisa: assobiar, apresentar e representar, saltar, pular, falar da proibição da fala dos imigrantes, contar pedaços de histórias. Outras ficaram do lado: portunhol, *slogans* de publicidade. E outras tantas surgiram, por proposição da direção ou minha, no decorrer do processo.

A ação de recolher palavras estendeu-se por todo o tempo da criação. Mesmo durante as apresentações públicas, esse interesse em encontrar palavras, em apropriar-me delas, em criar com elas, transformá-las e ser transformado por elas, seguiu. A criação, depois de iniciada, tomou rumos também imprevistos, como lhe é próprio.

Quero falar do que me parece ser um feliz acaso na construção da dramaturgia de *Boca no mundo*. O trecho da *Tempestade*, de Shakespeare, citado na cena *Um menino que lia*, o sonho com o amigo Heinz, que conto na cena *É preciso lembrar*, e a história do encontro da mãe do Oto com uma família de negros, contada na cena *A minha mãe*, têm em comum a tempestade, o temporal e a amizade. O bruxo de Shakespeare provoca a tempestade para vingar-se; no sonho, estou perdido e sou ajudado por um amigo sem que ele nada faça; e a história da carreta na noite de tormenta aproxima diferenças. As relações com o mau tempo não foram planejadas a priori, mas contribuíram para a dramaturgia. Foram materiais recolhidos de fontes distintas e em momentos bem diferentes. Já havia a citação do poeta como uma brincadeira com as referências, então, veio a proposta de contar o sonho na cena, e, por último, a partir da entrevista que fiz com minha tia Julita, veio a terceira narrativa. Para a composição dramaturgical, esses diferentes materiais possibilitaram elos e relações férteis. Repito, não foram planejados. Aconteceram, e nós os escolhemos e/ou acolhemos.

Acredito que o teatro é uma experiência de encontro com uso de algumas convenções poéticas. É da ordem do acontecimento (FISCHER-LICHTE, 2011) e da presença (GUMBRECHT, 2010). Não sei e não quero o teatro enquanto ideia abstrata. Ele é um fazer e, depois de feito, deixa de ser.

Como professor de teatro, mesmo quando dou aulas de teoria, procuro levar aos alunos essa ideia de acontecimento e encontro. No Capítulo 4, narrei alguns curtos episódios de minha vivência de docente de teatro. Poderia ter contado outras histórias, e as que escolhi contar não dão conta da totalidade dessa experiência, excluem fracassos e sucessos, mas dão conta da complexidade e da necessidade de colocar-se em movimento nessa função.

Tento ser um professor que valoriza as formas específicas e diversas que o teatro toma na sociedade. Um professor que se faz no presente, na aula de hoje, no mundo que está aí fora e dentro da sala de aula. Um professor-ator. No decorrer da pesquisa de Doutorado, este professor não soube separar a pesquisa das suas aulas.

Um dos maiores ganhos que o eu/professor teve no decorrer da pesquisa foi o de tornar-se um escutador mais atento. Percebi isso na relação com meus alunos. Em

diversas ocasiões, eles me diziam: *Tu escuta, profe*. E ouvir isso não era muito comum antes.

Tenho aprendido a refletir sobre o mundo com meus alunos de um jeito que só acontece lá, com eles, em aula (seja ela mais expositiva, de criação teatral ou de docência). Nessa ética, sou apresentado a noções a que não dava importância. Nessa ética, tenho que me rever constantemente, estudar mais, ampliar minhas concepções do que é e do que pode ser o teatro. Assim, ensinar tem sido aprender.

Hoje em dia, muitas vozes estão falando muitas coisas, mas talvez o que seja mais necessário é escutar mais. Tenho me perguntado sobre que tipo de escuta estou conseguindo realizar enquanto professor, artista, branco, cidadão.

Nos inícios da pesquisa do Doutorado, coletei uma porção *slogans* de publicidade para experimentar a criação de cenas usando esse tipo de palavras e frases. Experimentamos algumas construções a partir disso, mas esse material acabou sobrando na versão final de *Boca no mundo*.

Entretanto, o professor reciclou essa ideia no trabalho com seus alunos. No primeiro semestre de 2019, ministrei o componente curricular *Atuação Teatral II*. Na ocasião, meus alunos e eu criamos uma cena distópica, que chamamos de *Dystropikus*. O trabalho teve início com a criação de um personagem tipo, que foi denominado de *palhaço fúnebre*. Para que os palhaços falassem, propus o uso de *slogans* de publicidade. Os alunos recolheram *slogans* e criaram cenas cuja linguagem padrão era constituída dessas formas publicitárias. A ideia funcionou melhor com um grupo de alunos-atores, pois as possibilidades de jogo se ampliaram, comparadas a minha experiência na criação do solo. Agregamos à linguagem publicitária o uso de termos em inglês, espanhol e outras línguas, na perspectiva de criar uma língua que fosse globalizada e restrita em vocabulário e sutilezas. Lembro que o aluno Evandro Samuel, em uma aula, falou que se deu conta, a partir do que estávamos fazendo, de que em seu emprego (ele trabalhava em um hotel) sempre usava as mesmas frases, falava as mesmas palavras todos os dias.

Além dessa sobra, que foi reciclada no contexto em que o professor/pesquisador trabalha, sobraram outros materiais. Sobraram jogos com palavras, como o jogo da forca. Em alguns ensaios, brincamos de recolher palavras dos espectadores (amigos que iam aos ensaios) para brincar de oráculo com elas, dançar as palavras ou contar uma história com elas. Sobraram canções, poemas, ações físicas e outros materiais.

Sobrou o que pesquisei sobre o episódio dos Muckers<sup>59</sup>, uma história que beira o mito. Nos últimos anos, ocorreu uma revisão dessa narrativa, em que se percebe uma mudança de perspectiva, com mais atenção à versão dos vencidos no conflito. Jakobina, de *mancha do passado*, passou a ser vista como heroína, e Genuíno Sampaio, de herói, passou a repressor. Essa mudança foi influenciada pelas produções cinematográficas realizadas a partir do episódio e pelo interesse turístico na região (GEVEHR, 2011).

Também sobraram muitos escritos que fiz preparando a tese, mas que na versão final não foram aproveitados porque se tornou necessário fazer escolhas. Diria que tenho anotações para vários inícios de artigos e aulas.

No decorrer dos anos do curso de Doutorado, muitas coisas importantes no âmbito coletivo aconteceram. Impedimento da presidenta Dilma. O vice Temer como transição. Fechamento do Ministério da Cultura. A campanha *Ele não* durante as Eleições em 2018, mas *ele* foi eleito presidente e as mesmas oligarquias violentas seguem no poder no Brasil. Com isso, os constantes ataques a artistas, educadores, instituições, pesquisadores, cientistas, movimentos sociais, negros, lésbicas, gays, transexuais, índios, mulheres, enfim, todos e todas mais que se colocam na contramão de uma história de poder e opressão que tem constituído essa nação chamada Brasil desde que para cá principiaram a vir aqueles que permanecem no poder.

No âmbito mais pessoal (e o coletivo e o pessoal não estão separados), também ocorreram fatos fortes. Sofri um assalto e fui ferido com arma branca. Braços imobilizados. Mudei de casa. Morreram pessoas próximas: meu irmão, Luís; Dalila Scherer, que entrevistei para a pesquisa; e o colega Leonardo Machado, da Cia Rústica.

O que parecia que não podia piorar piorou muito. Logo chegou a pandemia de Covid-19<sup>60</sup>, com sérios riscos à saúde de todas as pessoas. A vida e a morte não pararam para que eu fizesse a pesquisa de Doutorado. Às vezes, parecia-me que uma tese sobre a palavra no teatro não fazia mais sentido diante de tudo isso, principalmente da pandemia. Com ela, muitas dúvidas. As aulas serão suspensas? Dar aulas em EAD ou não? Caiu mais um ministro. Isolamento social é necessário. É possível? Como devo limpar os alimentos? Lavar roupa, lavar louça, limpar a casa. Fazer minha própria

---

59 A Revolta dos Muckers foi um conflito armado ocorrido entre 1873-74, entre tropas militares lideradas por Genuíno Sampaio e integrantes de uma comunidade religiosa no Morro Ferrabrás (Sapiranga-RS), liderada desde 1869 pelo casal Jacobina Mentz Maurer e João Jorge Maurer.

60 Escrevo em maio de 2020. Em 11 de março deste mesmo ano, a Organização Mundial da Saúde decretou como pandemia o surto de Covid-19, o novo coronavírus, que teria surgido na China em dezembro de 2019. Desde lá, somam-se multidões de infectados e de mortos. O vírus, caracterizado como causador de forte doença respiratória, até o momento, não tem vacina ou medicamento para tratamento.



comida ou chamar? Melhor cozinhar, porque controlo melhor os excessos e não desperdiço. Como está minha mãe, que tem 84 anos? E meus alunos, que estão longe de suas famílias para estudar e não têm dinheiro? Como me desligar do noticiário (que é nocivo e repetitivo) para me concentrar na escrita? De tanta coisa dita, publicada, compartilhada, o que importa? Qual a importância da minha pesquisa diante de uma pandemia, portanto, da morte? Há quem defenda a economia no lugar da saúde. Cada dia é um dia. Respira. Escolher palavras para as reuniões com colegas. Escutar os alunos mais que falar. Tecnologia, valor da ciência, proximidade da morte. Vamos ter que continuar nos ampliando.

Nas aulas de corpo com Cibele Sastre, era bem comum ela usar o termo *decantar* para orientar exercícios e improvisações. Decantação é a ação de filtrar um líquido para retirar as impurezas contidas nele, uma mudança de estado. De vez em quando, essa palavra me vem à lembrança: decantar. Deixar decantar.

Também penso nos versos *Meu truta, somos poeira das estrelas nada além/Frutos do acaso, soltos no tempo como nuvens*, da canção *Mantra*, composta por Rubel e Emicida<sup>61</sup>. A imagem *poeira das estrelas* remete à ideia científica de que o que somos e o que conhecemos como vida tiveram origem nas estrelas, no *Big Bang*. Essa perspectiva científica que beira a metáfora, com o advento do novo coronavírus, toma seu lugar no chão e se amplia, ajudando-nos a entender que somos parte de um todo. A humanidade não é mais que um vírus invisível aos seus olhos e não tem recursos para enfrentá-lo, é fraca, mas acredito que as palavras podem ajudar também nesta hora.

Ao morrer, passaremos esta vida a outros seres. A crença de que a vida que nos anima termina com a morte do nosso corpo é uma consequência da fetichização do nosso eu – a ideia de que cada um de nós tem uma vida que nos pertence, que é nativa. Nós devemos nos libertar dessa concepção.[...]Todos somos feitos um do outro, carregamos a marca de uma infinidade de formas pelas quais a vida passou antes de produzir a forma humana (COCCIA, 2020, p. 2).

A questão da palavra na cena e na vida continua me interessando. As palavras podem ser bálsamo e podem ser veneno, podem dizer muito ou nada, depende das nossas escolhas. Stuart Hall diz que *falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais*

---

61 *Mantra*. Composição de Rubel Brisoll e Emicida. Álbum: Casas. Gravadora: Dorileo /Natura. São Paulo: 2018.

(2000, p. 40). As palavras são formas de interação, estão ligadas aos contextos em que são emitidas, faladas, escritas, professadas.

O contexto é o do país, do mundo, da cena, da pessoa que escreve este texto e que é a mesma pessoa que fez *Boca no mundo*, junto a outras pessoas que vivem no mundo com muitas outras pessoas. Tentativa de fazer um teatro que, pelo menos, não despreze tanta gente. Dar uma aula...

Temos nomes. Nomes diferentes. Inclusive, divergentes. Escolher os nomes foi uma questão da criação da dramaturgia. Em fevereiro de 2018, conseguimos definir o nome da peça, *Boca no mundo*. Isso nos ajudou em muitas definições e escolhas que vieram depois. Como ator, acho essas escolhas muito importantes para o jogo, pois um nome mal escolhido pode pôr tudo a perder. Acho que é porque acredito, como Mia Couto (2014), que as coisas precisam ter nome e cara. Não gosto de expressões como o *mercado*, os *alunos* e os *professores*, por exemplo. Essas palavras gerais escondem nomes e caras.

Nomes que constam na dramaturgia: Heiner, Heinz, Thiago, Paulo, Viviane, Jesus, Arlindo, Anildo, Virgínia, Oswaldo, Oto, Hary, Alvarena, Adam, Getúlio, Hitler, Julita, Edi, Di, Marlene, Moacyr, Nelson, Fernando, Linho, Carlinho, Caetano, Shakespeare, Valère, Paul, Mladen, Spritzer, Mödinger. São artistas, políticos, poetas, filósofos, agricultores, professores, gente de teatro, dramaturgos, escritores, tios, mães, pais, e alguns nomes designam a mim mesmo. Alguns são o prenome; outros, sobrenome. São nomes que evocam memórias, experiências, relações, aprendizados, achados. Ajudam-me a especular.



Imagem 39 - *Boca no mundo*: Eu vendia palavras. Foto: Adriana Marchiori, 2018.

Talvez a peça criada pareça muito pessoal. Talvez esta tese pareça muito pessoal – mas criar é pessoal também. Estou falando de uma criação com palavras e com teatro. Quem escreve aqui é um *teatreiro*, para quem as palavras são importantes. Alguém com sexo, cor, profissão, RG, preferências, gostos, CPF, INSS, chave da casa (que não pode perder!), imagem a zelar, com vontade de enlouquecer.

Atento ao antes e ao depois, levarei os conhecimentos construídos nesta pesquisa para outros trabalhos de criação, para as aulas e para a vida. Cada criação pede que nos aproximemos de algo mais ou menos desconhecido, pois o teatro se faz no diálogo com outras áreas e conhecimentos. Neste trabalho, tive que forjar um professor e um colono alemão; em outros, foi um artista de rua, um camelô ou um menino.

Uma das epígrafes da tese – *Vá atrás das suas palavras. Diga ao mundo quem você é. E faça dele um lugar bem melhor*– está no livro infantil *O caçador de palavras*, com que minha orientadora me presenteou um dia. A pretensão de fazer um mundo melhor pode parecer ingênua, mas acredito que o movimento de busca das palavras se dá na interação com o mundo e com as pessoas e que é nessa interação e busca que posso tornar-me um pouco melhor, assim contribuindo com minha cota para um mundo melhor. Como minha mãe dizia: *especula, que alguma coisa tu vai encontrar*.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (1938).
- ATHAYDE, Roberto. **As peças precoces: Apareceu a Margarida e outras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BANEGAS, Cristina. **Caligrafía de la voz**. MaríalnésAldaburu; Pelicori, Ingrid; Liliana Herrero; editado por Claudis Schwartz – 1ª Ed. – Buenos Aires: Leviatán, 2007.
- BARBOSA, Henrienne. **Línguas indígenas: riqueza da nação brasileira**. Senatus : cadernos da Secretaria de Informação e Documentação. v. 3, n. 1, p. 54-59. Brasília: Senado Federal, 2004. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/70305> em 23/03/2020.
- BARTHES, Roland. **A escuta**. In: O Óbvio e o Obtuso: Ensaio Crítico III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (1982)
- BASILIO, Margarida. **Teoria Lexical**. Editora Ática, São Paulo: 2004.
- BASILIO, Margarina. **Formação e classes de palavras no português do Brasil**. 3. ed. – São Paulo :Contexto, 2011.
- BILAC, Jô. **Conselho de classe**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação da ANPED, n.19, p.20-29. jan, fev, mar e abr 2002. Disponível em <http://www.anped.org.br/rbe19/03-bondia.pdf>
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução Donaldson Garschagen. São Paulo: Melhoramentos, [s/d]. (Data original em língua inglesa 1953).
- CACASO, Antônio Carlos Ferreira de Brito. **Lero-lero (1967-1985)**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- CARDOSO, Lourenço. **A branquitude acrílica revisitada e as ‘críticas’**. Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. P. 33 – 51. Curitiba: Appris, 2017.
- CARDOSO, Lourenço. **O branco não branco e o branco-branco**. Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. P. 175 – 196. Curitiba: Appris, 2017.
- CARREIRA, André. **Fazer teatro é pensar teatro**. Conceição | Conception - volume 1/nº 1, p.4 – Campinas: Dez/2012
- CARREIRA, André. **Pesquisa como construção do teatro**. in Pesquisa em artes

cênicas. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2012

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COCCIA, Emanuele. **O vírus é uma força anárquica da metamorfose**. Entrevista publicada em: <https://www.philomag.com/les-idees/emanuele-coccia-le-virus-est-une-force-anarchique-de-metamorphose-42893> (versão para português Mariana Silva da Silva) 26/03/2020

CORNAGO, Óscar. **Atuar de “verdade”**: a confissão como estratégia cênica. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, n. 13, p. 99-111, 2009. <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099> Acesso em 20/06/2019.

CORNAGO, Oscar; GRASET, Esteve; MARQUERIE, Carlos; MOLINA, Sara; LIDDELL, Angélica. **Políticas de La palabra**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.

COUTO, Mia. **Aula magna**. Porto Alegre, UFRGS, 2014. Acessado em [https://www.google.com.br/search?sxsrf=ALeKk01P2vBhEITjSQmDslfafUFOgmqVrg%3A1587038965005&source=hp&ei=9EqYXrutO\\_PA5OUPo\\_STqAs&q=mia+couto+aula+magna&oq=mia+couto+au&gs\\_lcp=CgZwc3ktYWlQARgAMgQllxAnMgIIADIGCAAQFhAeMgYIABAWEB4yBggAEBYQHjIGCAAQFhAeMgUIABDNAjIFCAAQzQlyBQgAEM0COgcllxDqAhAnOgUIABCDAToGCCMQJxATSi0IFxlpMGcyOTVnNzQ0ZzI3OWczMTZnMTc3Zzc0OWc3NDlnNjI2ZzUxOWc2MjZKGQgYEhUwZzFnMWcxZzFnMWcxZzFnMWcxZzNqsRBYPdFgjUNoAnAAeACAAZYGiAG7LZIBDTAuMS40LjAuMS4zLjJOYAQCgAQGgAQdnd3Mt d2l6sAEK&scient=psy-abem](https://www.google.com.br/search?sxsrf=ALeKk01P2vBhEITjSQmDslfafUFOgmqVrg%3A1587038965005&source=hp&ei=9EqYXrutO_PA5OUPo_STqAs&q=mia+couto+aula+magna&oq=mia+couto+au&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQARgAMgQllxAnMgIIADIGCAAQFhAeMgYIABAWEB4yBggAEBYQHjIGCAAQFhAeMgUIABDNAjIFCAAQzQlyBQgAEM0COgcllxDqAhAnOgUIABCDAToGCCMQJxATSi0IFxlpMGcyOTVnNzQ0ZzI3OWczMTZnMTc3Zzc0OWc3NDlnNjI2ZzUxOWc2MjZKGQgYEhUwZzFnMWcxZzFnMWcxZzFnMWcxZzNqsRBYPdFgjUNoAnAAeACAAZYGiAG7LZIBDTAuMS40LjAuMS4zLjJOYAQCgAQGgAQdnd3Mt d2l6sAEK&scient=psy-abem) 21/11/2018.

DECARLI, João Pedro Mello. **Ator-jogador: as histórias dos moradores do Bairro Guarani em cena**. Monografia de final de Curso Graduação em Teatro: Licenciatura. Montenegro: UERGS, 2018.

DECKER, Aurélio. **Lucila, uma adorável tia Colona**. Porto Alegre: Metrópole, 2004.

DESGRANGES, Flavio. **Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador**. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 8, p. 11-20, 2008. In: <http://producao.usp.br/handle/BDPI/32317>

DICIONÁRIO SINÔNIMOS. <https://www.sinonimos.com.br/> consultado muitas vezes no decorrer da pesquisa.

DOLAR, Mladen. **¿Qué hay en una voz?** [http://www.psicosisysociedad.org/Textos/2014/M-Dolar-Que\\_hay\\_en\\_una\\_voz.pdf](http://www.psicosisysociedad.org/Textos/2014/M-Dolar-Que_hay_en_una_voz.pdf) Acesso em 05.05.2016

DUARTE, Constância Lima & DUARTE, Eduardo de Assis. <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/> Vídeo: Constância Lima Duarte e Eduardo de Assis Duarte, professores de literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), contextualizam a obra de Conceição Evaristo nos campos das literaturas negra e feminina. Vídeo acessado em 04 junho 2019

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral: teoria e práctica del teatro comparado**. Buenos Aires: ATUEL, 2003.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

EVARISTO, Conceição. **Minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra**. Entrevista Nexo Jornal 26 de mai de 2017. Acessado em <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99> . Acesso em 28/12/2018.

FAGUNDES, Patricia. **Composição Dramatúrgica: Práticas de criação cênica** Revista Cena, Porto Alegre, nº 29, p. 64-77 set./dez. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena> Acesso em 03/04/2020.

FAGUNDES, Patrícia. **O teatro como um estado de encontro**. Porto Alegre: Revista Cena, n.7, PPG- Artes Cênicas, UFRGS, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **La Realización Escénica como Acontecimiento. Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Gaúchos, existem?**. Nós, os gaúchos. P. 281-283. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1993.

GEVEHR, Daniel Luciano. **Os lugares de memória dos Mucker e a construção da imagem de sua líder Jacobina Mentz Maurer**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: 03 a 06 de maio de 2011. <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Daniel%20Luciano%20Gevehr.pdf> Acesso em 07/03/2018.

GERTZ, René. **A segunda guerra mundial nas regiões de colonização alemã do Rio Grande do Sul**. Revista Acadêmica Licencia&acturas. v. 3, n. 2 p. 15-25. Ivoti: julho/dezembro de 2015.

GERTZ, René. **Eles, os alemães**. Nós, os gaúchos. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1993. (p. 45-49).

GEWER, Daniel Luciano. **Os lugares de memória dos Mucker e a construção da imagem de sua líder Jacobina Mentz Maurer**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem Londrina: 2011. <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Daniel%20Luciano%20Gevehr.pdf> em 20/01/2018.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

GRIMM, Jacob. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução: Ana Isabel Soares Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, agosto de 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

HASEMAN, BRAD. **Manifesto pela pesquisa performativa**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, p.41-53.2015.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradução Lino Valandro. São Paulo: Globo, 2014 (Data original em inglês 1932).

ICLE, Gilberto (ORG.) **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

ICLE, G. **O que é pedagogia da Arte?** En: ICLE, G. Pedagogia da arte: entre-lugares da escola, V. 2, Porto alegre, Editora da UFRGS, 2012.

IONESCO, Eugène. **A lição e As cadeiras**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

IZQUIERDO, Iván. A mente humana. In. **Multiciência: Revista Interdisciplinar dos Centro e Núcleos da Unicamp: Campinas, 2004.** Disponível em: [http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos\\_03/a\\_01\\_.pdf](http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos_03/a_01_.pdf) Acesso em: 11/07/2012

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M. & CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. **Estudos Avançados**. vol. 20, nº 58, São Paulo Sept./Dec. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142006000300024](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300024) Acesso em 31/03/2015

KASTRUP, Virgínia. **Aprendizagem, Arte e Invenção**. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001. <https://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a03.pdf> Acesso 20/01/2017

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Metáforas de la vida cotidiana**. Tradución de Carmen González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

LANG, Guido. **A nacionalização na colônia Teutônia**. In: MÜLLER, Telmo Lauro (Org.). Nacionalização e imigração alemã. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1994, p. 135-140.

LAZZARETI, Angelene. **Subtexto e subpartitura: uma discussão de termos**. VI Reunião científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3113/3279> Acesso em 23/03/2020.

- LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, Angela Leite (ORG). **Novarina em cena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011
- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MAGRITTE, René. **Ceci n'es pas une pipe**. Los Angeles: County Museum of Art, 1928-29.
- MARQUES, Isabel. **O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação**. Ouvirouver, Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 230-239, jul/dez 2014.
- MATERNÓ, Angela. **Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett**. In: BRILHANTE, M. J. & WERNECK. M. H. (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. P. 121-141. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009, p. 121-41.
- MAUTNER, Thomas. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MILDER, Patricia. **Teaching as Art - The Contemporary Lecture-Performance**. PAJ 97, p. 13-27, 2011. [https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/PAJJ\\_a\\_00019](https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/PAJJ_a_00019) em 20.01.2017.
- MÖDINGER, Carlos. **Da página ao palco: texto e cena em Sonho de uma noite de verão**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUC, 2006.
- MÖDINGER, Carlos & FAGUNDES. **Boca no mundo**. Registro em vídeo, por Maurício Casiraghi, de apresentação realizada em 21 de junho de 2018 no *Goethe Institutde Porto Alegre* pode ser acessado em <https://youtu.be/wCKCavrXN7A>
- MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Ed. Inst. Piaget, 2003.
- MÜLLER, Heiner. **Medeamaterial e outros textos**. Tradução Fernando Peixoto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. **Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas**. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p.1-20. <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2141> Acesso em 18/06/2018.
- NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras: 2009.



NOVARINA, Valère. **A onda da linguagem** em LOPES, Angela Leite (ORG.). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.11-30, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PELICORI, Ingrid. **Pensar La voz – una perspectiva actoral**. In: ALDABURU, Maria; BANEGAS, Cristina; HERRERO, Liliana; PELICORI, Ingrid; SCHVARTZ, Claudia. **Caligrafía de la voz**. Buenos Aires: Editora Leviatán, 2007.

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o silêncio**. São José dos Campos: Pulso, 2015.

PETTER, Margarida Maria Taddoni Petter. **Línguas africanas no Brasil**. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 27-28: 63-89, 2006/2007. <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33263> em 30/03/2020.

POLIDORO, Stefanie Liz. **EU-TERNURINHA: o processo criativo e curativo da atriz-personagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas, e o ativismo político e feminista que compões suas teatropalestras**. Tese de Doutorado. UDESC. Florianópolis, 2020.

RAMOS, Luiz Fernando. **Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, p.73-79. 2015.

REINTZ, Edgar. **Heimat: crônica de uma nostalgia parte 1**. Leopardo Filmes. Alemanha, 2013

REYNOLDS, Peter H. **O colecionador de palavras**. Tradução de Bruna Beber. Rio de Janeiro: Globo livros, 2019.

ROYO, Victoria Pérez. *Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em 28 março 2018.

RUFFINI, Franco. A cultura do texto e a cultura do palco. In: BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Supervisão da tradução de Luís Otávio Burnier. P.238-243. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. da Silva - São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAGASETA, Julia Elena. **Conferencias performáticas**. Revista digital Território Teatral. n. 12. Buenos Aires, | Março 2015. [http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n12\\_04.html](http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n12_04.html) acesso em 15.06.2015

SASTRE, Cibele. **Entre o performar e o aprender: práticas performativas, dança improvisação e análise laban/bartenieff em movimento**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 2015. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/130775> em 17/08/2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz & STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Leonardo Alberto Corá; KEMPFER, Carol. **A Nova Prefeitura Enxaimel de São Leopoldo**. IX Mestres e Conselheiros Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Belo Horizonte/MG: de 21 a 23/06/2017. <https://even3.azureedge.net/anais/52411.pdf> em 25/02/2020.

SILVA, Priscila Elisabete. **O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo**. In Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. (P.19-31) Curitiba: Appris, 2017.

SPRITZER, Mirna. **A Peça Radiofônica como prática da palavra, da vocalidade e da escuta**. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo, 2016. [%20palavra%20pr%E1ticas%20da%20vocalidade.pdf](#) Acesso em 01.06.2015

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz: A experiência pedagógica da peça radiofônica**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 2005. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7234> em 20.03.2016.

SPRITZER, Mirna. **Ator e palavra: práticas da vocalidade**. <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Mirna%20Spritzer%20-%20Ator%20e%20palavra%20pr%E1ticas%20da%20vocalidade.pdf> acesso em 01.06.2015

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Onestaldo de Pennafort. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968. Primeira edição na Inglaterra em 1597).

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2004. Primeira edição na Inglaterra em 1623

TCHEKHOV, Anton. **Os males do tabaco e outras peças em um ato**. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

TELLES, Narciso (ORG). **Pesquisa em Artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

TREVISAN, Dalton. **234**. Rio de Janeiro. 1997.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987.

VELARDI, Marília. **Pensando sobre a pesquisa em artes da cena**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.3, n.1, p.97-102. 2015.

VELOSO, Caetano. (ORG.) Eucanaã Ferraz. **Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WENDLING, João Benno. **A história de Walachai**. Prefeitura de Morro Reuter/CORAG: 2014.

WESTERMAN, Jonah. **Joseph Beuys 1921–1986 Information Action 1972**. Acessado em <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/joseph-beuys> 05 maio 2019.

ZILLES, Rejane (Direção). **Scholles: sementes da cor**. Filme de curta metragem. São Paulo: 2016.

ZILLES, Rejane (Direção). **Walachai**. Filme de longa-metragem. 2011.

ZILLES, Rejane (Direção). **O livro de Walachai**. Filme de curta-metragem. São Paulo, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.